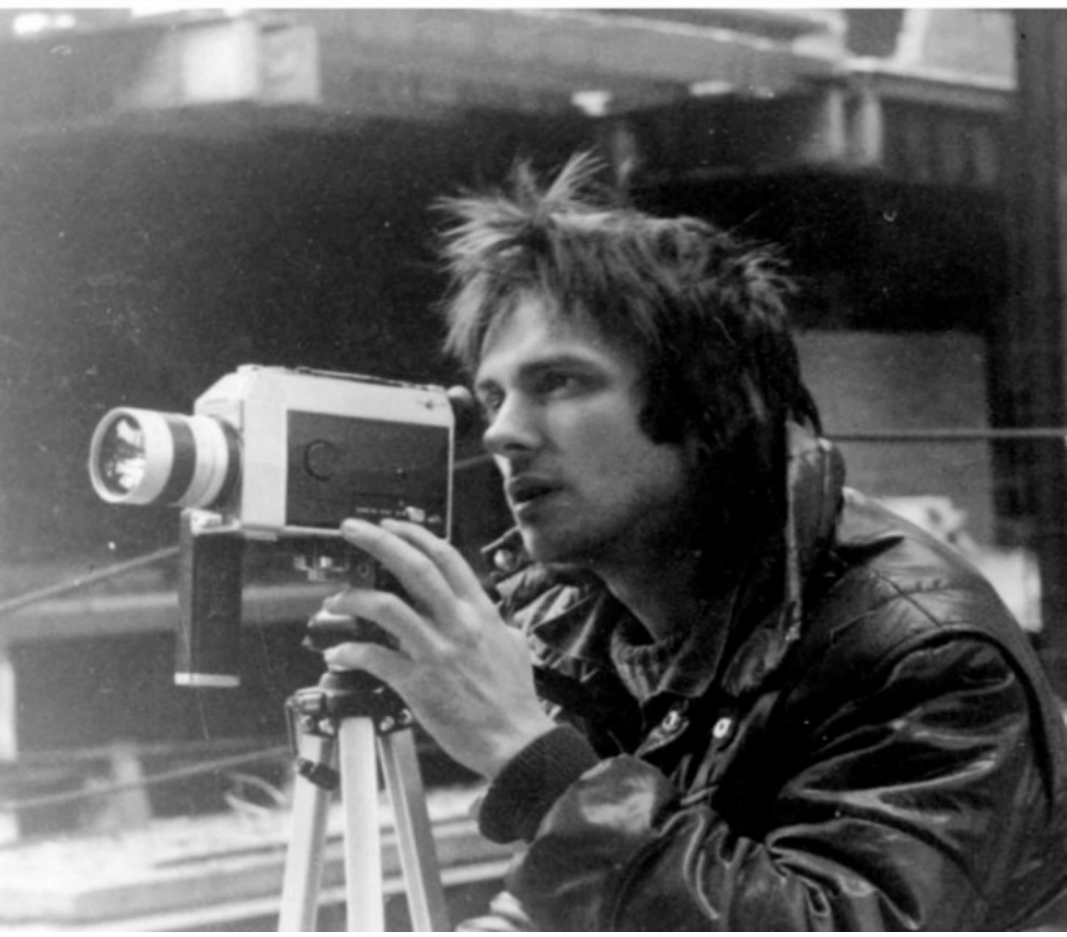
АНДРЕЙ ВЕТЕР

Кино без правил



SHOUT
SHARE
IT

Annotation

У меня ведь нет иллюзий, что мои слова и мой пройденный путь вдохновят кого-то. И всё же мне хочется рассказать о том, что было… Что не сбылось, то стало самостоятельной историей, напитанной фантазиями, желаниями, ожиданиями. Иногда такие истории важнее случившегося, ведь то, что случилось, уже никогда не изменится, а несбывшееся останется навсегда живым организмом в нематериальном мире. Несбывшееся живёт и в памяти, и в мечтах, и в каких-то иных сферах, коим нет определения.

- Андрей Ветер
  -

Андрей Ветер

Кино без правил

ISBN 978-5-4493-6254-4

Черновики как предисловие

В 1960 году, то есть в год моего рождения, в фильме Годара «Le Petit Soldat» прозвучали слова, ставшие известными на весь мир: «Фотография – это правда, а кино – это правда двадцать четыре раза в секунду». Красиво сказано, но мне кажется, что кино – это правда, превращающаяся в ложь двадцать четыре раза в секунду, ведь кино создано, чтобы обманывать, и в этом его демоническая сила. Оно умеет обманывать так хорошо, что истории, рассказанные в фильмах, зрители принимают за правду. Что касается меня, то я верю безоговорочно тому, что происходит на экране, если фильм мне нравится. Верю, несмотря на то, что твёрдо знаю, что ничего этого нет, есть только игра света и теней. Кино – это величайшая ложь на свете и величайшее волшебство…

Эта книга – очередная моя попытка удержаться в мире, где я был счастлив. Речь пойдёт только о кино. Не о литературе, хоть я потрудился там основательнее, чем в кино, не о рисовании, помогавшем мне, как чудодейственное лекарство, возвращать себе утерянное равновесие, а о кино – самом важном для меня пространстве, которое я кроил по своему желанию, с помощью киноленты распахивал для себя двери в великую безбрежность, влюблялся через моё кино в людей, которых привлекал к работе. И главное – при помощи моей кинокамеры преображал известную нам всем действительность. При помощи кинокамеры обманывал сам себя и наслаждался этим, превращая обыденность в радость. Иногда мой обман поддерживал меня в тяжёлых ситуациях, иногда он воодушевлял других на жизнь и творчество.

Возможно, эту книгу следовало бы назвать «Опыты», ведь я непрестанно экспериментировал, стремился, чтобы ни один мой фильм не был похож на предыдущий, ни одна последующая книга не имела сходства с предшествующей. Каждый день был новым во всём, что я делал.

***

С раннего детства я любил кино. Не понимая, как оно создаётся, я чувствовал его гораздо острее, чем чувствовал саму

жизнь. Как кино может быть важнее жизни? Как полтора часа в тёмном зале, где по экрану скользят только тени, могут значить больше, чем действительная жизнь? Не знаю, но так было.

В детстве я не знал имён актёров, режиссёров, операторов. Я понимал, что актёр играл роли в разных фильмах, но я называл его по имени его персонажей. Собственно говоря, никто из актёров не был для меня актёром. Я видел настоящих людей, настоящие события, проживал всё вместе с теми, кто появлялся на экране и царил там неосязаемым призраком. Тот факт, что я мог смотреть один и тот же фильм снова и снова, означал, что люди на киноэкране жили по-настоящему. Более того, я твёрдо знал, что там всё не просто настоящее, а какое-то «особенное» настоящее, потому что об этом говорили все, кто смотрел кино, все горячо обсуждали увиденное, а о том, что происходило вокруг нас, говорили совсем по-другому. Кино возвышало меня. Таких концентрированных чувств, как на киноэкране, я не видел рядом с собой. Школьники смеялись над глупостями и не умели сказать ничего значимого, взрослые занимались чем-то мелким, ссорились по пустякам, рассказывали друг другу ерунду, частенько хвалились и восторгались тем, что не имело, на мой детский взгляд, ни малейшей ценности. В кино такой ерунды не было. В кино мы видели героизм, любовь, дружбу, честность, справедливость. Особенно важна была справедливость, которая в обыденной жизни не встречалась.

Кино – вовсе не жизнь, даже если и рассказывает о жизни, о её самых глубоких проблемах. Кино всегда возвышается над жизнью, как возвышается всякое искусство.

Съёмочная площадка – ещё не кино, но уже и не совсем та жизнь, к которой большинство из нас привыкло. На съёмочной площадке человек переступает черту и попадает в зазеркалье: люди настоящие, аппаратура настоящая, разговоры, команды и склоки тоже настоящие, но всё подчинено сотворению небытия на основе бытия. Живые люди трудятся, чтобы создать иллюзию, которая будет жива до тех пор, пока существует носитель этой иллюзии – киноплёнка.

Съёмочная площадка приближает меня шаг за шагом к конечному результату, но рождает во мне совсем не те ощущения, которые я испытываю при просмотре готового материала. Кажется, изображение – то же, когда я смотрю в видоискатель и на экран, но чувства – разные. В процессе съёмки я как бы раздваиваюсь: ещё здесь, но уже и не здесь, уже в мире видений.

Помню, как однажды, не отрываясь от камеры, я почти занялся любовью с девушкой… Надвигалась весна, воздух прогревался, грязные сугробы таяли, по тротуарам бежали ручьи,

солнце играло на оттаявших ветвях деревьев, на стенах домов, на мокром асфальте. Мы брали у кого-то интервью на улице. Я всегда, если позволяла ситуация, снимал впрок разные детали, крупные планы, панорамы, словом, всё, что казалось интересным, даже если это не имело отношения к сюжету, над которым мы работали в данный момент, и рано или поздно находил применение этим кадрам. Документалистика – непредсказуемое искусство, никогда не знаешь, что может понадобиться в будущем.

В паузе я направил объектив телекамеры на девушку, пришедшую к нам то ли на собеседование, то ли ещё по какому-то делу. Она вовсе не была хороша собой, скорее неприметная. Я прильнул к видоискателю, навёл камеру на девушку и стал следить за её лицом, медленно наезжая трансфокатором на её глаза. Через несколько секунд крупность стала такой, что глаза заполнили весь кадр. Она с кем-то разговаривала и чуть-чуть двигала головой, как делают все. В живом общении это неуловимое движение осталось бы незаметным, но на максимальной крупности, взятой объективом, ощутимо было всё. В какой-то момент она повернулась так, что солнце преломилось в её глазах, вспыхнув, как в хрустальном шаре. Я затаил дыхание и продолжал снимать, впитывая всем моим существом волшебство солнечной игры. В считанные секунды качество моего зрения изменилось: я увидел, как сверкали не только глаза, пронизанные лучами, но как всё лицо сияло. Девушка стояла в ореоле небесного золота, она будто изнутри была наполнена мягким золотистым светом.

Я не мог оторваться от окуляра и всё смотрел, смотрел, смотрел, пользуясь магическими возможностями объектива. Меня переполнял неизъяснимый восторг, и в какой-то момент я почувствовал, что у меня эрекция – от восхищения, граничившего с головокружением, от потрясающего света, превратившего обыкновенный человеческий глаз в космическое пространство, от красоты, которую «не съесть, не выпить, не поцеловать». Почти секс, но без намёка на секс.

Разве можно в жизни *так* разглядывать чьё-то лицо? Нет, только в кино можно. Объектив кинокамеры позволяет нам, оставаясь на большом расстоянии, приближать предметы так, словно мы стоим вплотную к ним, позволяет ласкать их взглядом, отсекая всё остальное и превращая объект созерцания в центр вселенной. Кино превращает одну реальность в другую. Управляя кинокамерой, я имею возможность видеть мир так, как не видит его никто. И у меня есть возможность передать этот взгляд другим людям. Разделят ли зрители мой восторг, это уже другой

вопрос, но я могу предложить им то, что они не увидят без меня. Предложить им правду созерцателя, превращённую с помощью кинокамеры в ложь, которая становится неоспоримой правдой для зрителя.

Отличие кино от литературы состоит в том, что литературу каждый воспринимает по-своему. Я имею в виду изобразительный ряд. Каждый из нас по-своему представляет персонажей книг, как бы точно, сколь бы подробно ни описывал их автор. Поэтому любая экранизация возбуждает споры, а часто и активное неприятие кинематографических персонажей любимой книги. Кино всегда предельно точно: на экране есть только то, что есть. Экран даёт зрителю окончательную картинку, её невозможно додумывать, как можно додумывать страницу книги. Грязная улица в книге каждому читателю видится по-своему. Но грязная улица на киноэкране – такая, какой её сделали авторы фильма. Именно такую увидит зритель, а не другую. Он волен согласиться или не согласиться с реальностью показанного мира, но реальность каждого фильма такова, какой её сделали авторы. От этой реальности не отмахнуться, её невозможно пролистать «по диагонали». Если режиссёр не продумал чего-то, сделал реальность чуть бледнее натуральной, не загрузил её мелкими деталями, без которых действительность перестаёт быть действительностью, то зритель сразу чует фальшь, даже если не понимает в чём фальшивость изображения. В книге такого нет. Книга может просто перечислять события, не предлагая читателю никаких описаний, и это будет в порядке вещей. Читатель проглотит её и поверит ей, если его захватит сюжет. Книга всегда привязывает к себе читателя с помощью его воображения. Воображение читателя и воображение писателя совместно создают мир, в который погружается читатель. Это уникальный творческий процесс, которого нет в кино.

***

Не помню, чтобы у меня колотилось сердце, когда передо мной раздевалась женщина, будь то на пляже или в спальне. А вот голое женское тело на экране заставляло моё сердце биться так сильно, что даже в жар бросало. Такова магия кино. Таково моё отношение к кино. Такова для меня всепобеждающая реальность происходящего на киноэкране.

***

Сложнейший вопрос, на который я так и не нашёл ответа: как влияет искусство на человека, меняет ли оно его? Одно время мне казалось, что не влияет совсем, потому что искусство имеет сходство со священными текстами, а священные тексты пишутся для просветлённых умов. Толпа повторяет их, заучивает, но не

понимает их, не следует им. Так же обстоит дело с искусством. Но позже я всё-таки стал склоняться к тому, что искусство влияет, только не на человека, а на общество, на толпу, и не высокодуховное искусство, а продукты для массового потребления. Искусство для масс потакает низменным потребностям и спекулирует примитивными идеями.

В этой связи я не могу ответить, зачем я вообще пишу. У меня ведь нет иллюзий, что мои слова и мой пройденный путь вдохновят кого-то. У меня давно нет никаких иллюзий. И всё же мне хочется рассказать о том, что было. Мне хочется рассказать о себе не как о человеке, который хотел добиться чего-то, а как о существе, пришедшем из Неведомого, где зарождаются наши души, и сохранившем в себе ощущение связи с этим Неведомым. Не будь во мне таких ощущений, я бы тогда побаловался кинокамерой и бросил её, поцарапал бы пером по бумаге, но не гнался бы за ускользающими образами, чтобы с их помощью воссоздать мир, присутствие которого ощущаю в себе ежеминутно. Мне хотелось растормошить окружавших меня людей, чтобы они очнулись и тоже вспомнили про своё Неведомое, про свою неразрывность с Настоящим, про своё Величие и свою Безграничность. Мне хотелось, чтобы люди осознали, что здесь их окружает только мимолётное. Жизнь ведь мимолётна. Оглянуться не успеешь… Поэтому я жил в искусстве. Мне хотелось быть вечным здесь и сейчас, и единственный известный мне способ осуществить это – отринуть обыденное и уйти с головой в творческий процесс, который по природе своей наполнен Божественностью, ибо всякое созидание – от Бога.

***

Однажды я увидел мою смерть. Одну из смертей.

Я всегда знал, что умирал не единожды, рождался много раз, меня наполняло много судеб, характеров, людей. Я ощущал физическую связь разных миров, эпох, событий, личностей, и меня одолевало почти нестерпимое желание показать эту связь на киноэкране. Но у меня не было возможности осуществить это, поэтому значительные силы ушли на написание книг, где я был свободен от материальных ограничений.

Но тот случай, о котором я начал рассказывать, связан именно с кино. Я увидел себя в военной форме, мокрого, стоящего по щиколотку в грязи посреди необъятного поля, от горизонта до горизонта покрытого бурой жижей. Это было мгновение, вырванное из какой-то истории, самое последнее мгновение. Прозвучал выстрел, и пуля ударила мне в грудь. Я раскинул руки крестом и упал на спину. Помню, как из меня

сильным ударом будто выбили непомерную тяжесть, тело вывалилось из моей какой-то другой оболочки, освободив меня. Тело грузно упало позади меня в жижу, а я остался на прежнем месте, но теперь я был лёгкий и ничем не скованный. Нечто похожее можно испытать, сбрасывая с себя мокрую одежду. Высвобождение.

Мне очень хотелось изобразить это. Но как? Какими средствами? Я ведь не просто ощущал это, я ещё и видел всё со стороны, как если бы я был не один, а двое: один играл роль, а другой был зрителем. Я видел ту сцену, как на экране. Я видел кино, и это кино находилось внутри меня. Оно было не только изобразительным рядом, но и физиологическим изображением (жаль, не умею объяснить внятнее).

***

Кинофильм умирает, едва гаснет экран. Люди, сотворённые из игры света и теней, перестают жить, как только заканчивается фильм. Их нет, но мы думаем о них. Им невозможно позвонить, как настоящим людям, но к ним можно прийти в кинотеатр и прожить с ними заново всё, что уже было и что будет повторяться каждый раз, как только включится кинопроектор…

Мне трудно выхватывать из пространства то, о чём я хотел поговорить. Раньше трудностей с этим не возникало, а сейчас мне мешает вопрос: зачем я это делаю. И как только я слышу его в себе, меня покидают силы.

Не для того же я взялся за эту книгу, чтобы рассказать о проделанном пути к моей так и не осуществившейся мечте и не о том, что я нашёл в конце этого пути. Это всё – внешнее, оно у многих похоже, у многих одинаково, пусть и выглядит по-разному. Внешнее – лишь различные маски. Подлинное различие скрыто в людских душах. Кто ищет ответы во внешних проявлениях жизни, тот ничего не найдёт. Я искал свободу и боролся за право быть свободным в моих делах. Не так давно кто-то из молодых студентов спросил меня, почему из всех друзей, участвовавших в моих фильмах, никто не выбрал кино, почему только я пошёл по этому пути, почему они все выбрали бизнес. Я не смог ответить, потому что никто из нас не может отвечать за чужой выбор. С уверенностью могу сказать только одно: мои бывшие друзья гнались за внешними проявлениями жизни, ценностью для них было то, что я считал лишь декорацией.

После института я работал в министерстве внешней торговли и скоро осознал, что превращаюсь в раба. Затем попробовал ещё несколько мест, но всюду царило рабство, лизоблюдство, чинопочитание. После крушения Советского Союза рабство стало более жестоким и неприкрытым. Я старался жить в стороне от

этого рабства, занимаясь тем, что давало мне возможность дышать свободно. Никаких перспектив, зато абсолютная свобода творчества.

Об этом ли я хочу говорить?

Не знаю.

Совсем недавно всё казалось понятным, потому что путь пройден, его можно охватить взглядом, оценить достижения и провалы. Понятным было и то, о чём непременно надо рассказать. Но сейчас не понимаю, о чём… И надо ли вообще… Хотелось говорить о чувствах и ощущениях, освобождающих от оков общества и дающих силы для творчества. К сожалению, у меня не получается словами пробиться к этим ощущениям. Можно ли вообще донести их до других? Нужно ли пытаться?

Остаётся рассказывать о событиях и надеяться, что, возможно, где-то в рассказе пробьются и нежные, но легко вытаптываемые стебельки тех чувств, поддерживавшие меня всю жизнь.

Что не сбылось, то стало самостоятельной историей, напитанной фантазиями, желаниями, ожиданиями. Иногда такие истории важнее для человека, чем состоявшиеся, ведь то, что случилось, уже никогда не изменится, даже если обрастёт сплетнями, небылицами, а несбывшееся останется навсегда живым организмом в нематериальном мире. Несбывшееся живёт и в памяти, и в мечтах, и в каких-то иных сферах, коим нет определения.

Вестерны

Кому-то покажется странным, но я захотел делать кино не после просмотра выдающихся кинокартин, которые повлияли на многих будущих кинорежиссёров, и не после тех фильмов, в которые я влюбился в детстве («Три толстяка», «Неуловимые мстители», «Бриллиантовая рука», «Кавказская пленница», «Белое солнце пустыни», «Верная Рука – друг индейцев»). Я захотел делать собственное кино после фильма «Soldier Blue». Эта кровавая драма оглушила меня, я почти задохнулся на киносеансе. Вспоротые животы, отрубленные головы, пышное оперение на голове индейского вождя, непонятные отношения мужчины и женщины, которые увязли в пучине жутких событий – всё это раздавило меня, тринадцатилетнего мальчишку. Сейчас таких фильмов много, даже более жестоких, более беспросветных, но в моё время кино было милосерднее, лиричнее и нравственнее, даже если показывало глубоко аморальные стороны жизни. Поэтому я был сражён, увидев тот фильм, увидев

жестокость войны, которую не представлял до того момента так страшно, так натуралистично.

В то время мы жили в Индии, в Дели, в городке при советском посольстве. Время от времени отец брал меня на фильмы, куда дети не допускались. Так я попал на фильм «Soldier Blue», обозначенный буквой «А», то есть «Adults» (для взрослых). На всю жизнь я запомнил гигантскую афишу возле кинотеатра «Chanakya» – на белом фоне сидит на коленях спиной к нам голая женщина, руки связаны за спиной, длинные чёрные косы спускаются вдоль тела, а через всё полотно горизонтальной линией, как причудливая арабская вязь, тянется непрерывная цепочка синих всадников. Позже мне попадались разные вариации этой афиши, и на всех была индейская девушка со связанными за спиной руками.

Палящее индийское солнце, огромное полотно с фигурой девушки на коленях, моя взмокшая от пота рубаха и гудящая после киносеанса голова. Настоящий шок…

Вернувшись домой и всё ещё окутанный дурманом впечатлений, я твёрдо сказал, что хочу снять такой фильм. Отец улыбнулся, понимая, что такой фильм – вестерн с множеством лошадей, оружия, красочных костюмов – снять в домашних условиях невозможно. Но я заверил его, что буду снимать при помощи пластиковых солдатиков, то есть буду делать мультфильм. Отец подумал и согласился. Мне была выделена кинокамера и одна кассета с восьмимиллиметровой киноплёнкой. При воспроизведении этой киноплёнки общая продолжительность материала составляла примерно две с половиной минуты.

Я старался из всех сил. Покадровая съёмка – дело утомительное, особенно если учесть моё неумение и мою нетерпеливость. Мультстудию я устроил на балконе. Половину балкона занимала клетка, где жил коршун. Рядом с его клеткой я разместил на столе декорацию и небольшую армию пластиковых индейцев и ковбоев. Некоторые фигуры пришлось вылепить из пластилина, потому что они должны были шевелиться. Это были главные действующие лица, остальные (пластиковые) служили мне массовкой.

Результат моего кропотливого труда, показанный на домашнем экране, не имел ничего общего с моим замыслом. Приходилось несколько раз прерывать сеанс, отматывать плёнку назад и объяснять зрителям, что же они только что видели (правильнее сказать – должны были увидеть, потому что фигурки в кадре перемещались со скоростью космических кораблей, мелькали, и глаз не успевал зафиксироваться хоть на чём-нибудь). По большому счёту, это был провал, каких не знал

мировой кинематограф. Но меня это не сломило и даже не смутило. Я решил снять ещё один фильм, на этот раз с настоящими людьми. Я выклянчил у отца ещё одну киноплёнку и привлёк к моему грандиозному замыслу двух моих закадычных друзей – Сашу Болдина и Сашу Градова, один из них на два года моложе меня, другой – на три. Они изображали ковбоев, объятых лютой ненавистью друг к другу, поэтому весь трёхминутный фильм дрались и стреляли друг в друга из игрушечных пистолетов. Фильм назывался «Драма из жизни Дикого Запада». Наверное, мы сейчас от хохота попадали бы со стульев, если бы была возможность посмотреть на тех малолетних ковбоев. Жаль, что этот опус не сохранился.

Ещё мы сняли коротенький мультфильм про автомобильные гонки, где одним из персонажей была пластилиновая обезьяна. Картонные коробки из-под кускового сахара я превратил в дома, нарисовав окна, двери и даже налепив в некоторых местах балконы. Дома можно было менять местами, легко организовывая пространство новых улиц. По этим улицам ездили наши игрушечные автомобили. Сюжета не было, но помню одну сцену, где автомобили ездили по крышам домов, перескакивая с одной крыши на другую. Мне очень хотелось, чтобы машины летали, но как это сделать? Подвесить на нитках их не удавалось, и внезапно мне пришло простое решение. Я положил дома на ровную поверхность, создав своего рода «барельеф», а кинокамеру установил над этим «барельефом», снимал фронтально. Машины тоже лежали на боку. В кадре всё выглядело совершенно нормально, никто при просмотре не догадался, как мне удалось добиться, чтобы автомобили взбирались по вертикальным стенам и перелетали с крыши на крышу. О, как я гордился той придумкой, секрет которой никто не разгадал, даже взрослые.

Примерно в это время отец подарил мне большую книгу «A Pictorial History of Westerns». Вот тогда я и понял, что вестерн – это особый жанр и что он мне нравится. Книгу наполняли фотографии из фильмов, на каждой странице помещалось от трёх до шести снимков. Каждую фотографию я пристально изучал, вглядывался (иногда пользовался увеличительным стеклом), пытаясь разгадать лежавшую за ней историю. Фотография – это лишь мгновение, один только кадр из целого фильма. Я как бы заглядывал в окошко, за которым разворачивалось действие, но я не видел этого действия и даже не догадывался, о чём могла идти речь. Поскольку сюжеты фильмов не раскрывались в книге, они созревали во мне сами собой, помимо моей воли, я не управлял воображением. Правильнее сказать, что это были вовсе не сюжеты, а ощущения, из которых складывалась картина без

конкретных очертаний и событий. Ощущения крепли с каждым разом, как я брал книгу в руки и погружался в кадры из кинофильмов. Из каждой фотографии я выжимал максимум: выражения лиц, позы людей, фактуру стен, земли, камней, одежды. Могу поклясться, что с этих фотографий до меня доносились даже звуки. Кроме того, путешествуя по страницам той книги, я обязательно включал кантри-музыку и музыку из вестернов (имелась в моей коллекции такая виниловая пластинка). Эта музыка намертво слилась с той книгой и теми историями, рождённые моим воображением и в действительности не имевшими никакого отношения к фильмам. «Иллюстрированная история вестернов» заставила меня грезить о том, чего не было.

Позже, когда рухнул Советский Союз и к нам начали проникать американские фильмы, появилась возможность посмотреть некоторые из вестернов, кадры из которых были представлены в моей волшебной книге. Но всё же вестерны попадали в нашу страну редко. В первую очередь к нам хлынули триллеры и эротика. О большинстве интересовавших меня вестернов оставалось только мечтать. Наверное, лет через тридцать мне удалось посмотреть всё, что я хотел увидеть, и увиденное в основном разочаровало меня. Всему своё время.

***

Вспоминает Александр Болдин: «Был у меня в Индии старший друг – Андрей Н. Он был на целых два года старше, это ужасно много, когда тебе десять лет, и ты в четвёртом классе, а он уже в шестом. Нас было трое друзей, старший Андрей Н., младший Сашка Г. и я, средний. Эта троица была неразлучной год или даже полтора, точно не помню, пока не закончилась командировка у отца Сашки, а Андрей был вынужден уехать в Москву учиться в старших классах (в то время при посольстве была «легальная» школа только до 4 класса и «нелегальная», организованная родителями, до 7-го класса, Потом сделали официально семилетку – мне повезло, и я спокойно доучился до конца командировки отца). Андрей, безусловно, был лидером, вдохновителем и организатором всех наших забав, игр и занятий. Да, именно занятий, уроков рисования. Он учил нас рисовать, точнее, срисовывать, масляными мелками или простым карандашом. Он рисовал на зависть блестяще, легко и быстро схватывал форму, перспективу и движение, будь то индеец, ковбой, лошадь или даже обнажённая женщина. Мне больше нравилось рисовать карандашом, а ещё больше смотреть, как

рисует Андрей. Несколько линий, и уже появляется человек, ещё несколько штрихов, и он оживает. У нас, конечно, мало что получалось. Но сам процесс ужасно увлекал. Хотя потом, уже студентом, я вернулся к рисованию, причём рисовал исключительно женщин, их портреты и обнажённые тела. Точнее, я срисовывал карандашом понравившиеся мне картины, например, нарисовал и подарил другу известный портрет Макарова Натальи Гончаровой (Ланской) или скопировал мою любимую тогда картину «Венера перед зеркалом» Веласкеса. Видно, чему-то я всё-таки научился у Андрея. Нет, он не учил рисовать женщин, он лишь своими рисунками показал, что это не только возможно, но необыкновенно волнующе и увлекательно. Он лишь приоткрыл дверь в мир художественного творчества. Главное, я обнаружил, что творческий процесс приносит гораздо больше удовольствия, чем детские игры, а с позиции уже взрослого человека, могу сказать, может быть, даже больше, чем секс. А если при этом что-то получается – это настоящий «оргазм», который просто не с чем сравнить. Наблюдая за тем, как рисует Андрей, я, наверное, впервые почувствовал магию линий, и линий женского тела в особенности. То, что это случилось гораздо раньше, чем во мне проснулся инстинкт продолжения рода, сексуальное влечение, навсегда разделило в моем сознании эстетическое и сексуальное восприятия женского тела. Это отчасти и позволило мне позже (в 6-7 классе) заметить и оценить красоту моей учительницы математики. К красивому телу она добавила остроту ума, легко видимого в искромётных глазах, и образ моей настоящей женщины окончательно сформировался во мне уже к 13-14 годам. Я думаю, что у каждого человека в сознании формируется свой уникальный образ женщины или вообще любых значимых слов и моментов… Я продолжаю рисовать и сейчас, но уже не женщин, а логотипы компаний…

Но рисованием наши занятия не ограничились. У Андрея появилась 8-мм кинокамера (японская!) и плёнка Кодак в кассетах (вставил и снимай, не надо заправлять пленку в темноте). Вдохновлённые фильмом «Большие гонки», мы начали снимать кино, точнее, мультфильм. Насколько я помню, Андрей сначала рисовал придуманные им сцены, потом мы их снимали, используя вылепленных им же из пластилина человечков и различные игрушечные машинки, на фоне рисованных декораций или иногда просто на улице. Последнее было ошибкой, мы не учли тени, которые при покадровой съёмке привели к мерцаниям при просмотре. Наша роль с Сашкой Г. сводилась только к тому, чтобы двигать машинки и выполнять все указания режиссёра и оператора Андрея. Но мы были увлечены процессом не меньше,

чем он! Потом мы пытались снять игровой фильм, вестерн. Андрей был помешан на вестернах, мне же в них больше всего нравились лошади. Я плохо помню, какой был сценарий, но мы все втроём были артистами, стреляли, падали, умирали. В памяти остался только кадр истекающего кровью Сашки, после того, как я (или Андрей) разрядил в него весь барабан серебристого револьвера. Безусловно, никаким гримом и костюмами невозможно было сделать из нас, почти младенцев, суровых ковбоев и гордых индейцев. Тем не менее, насколько я помню, и вестерн, и мультфильм были даже показаны широкой аудитории в клубе. Так что можно сказать наш старший друг уже в 12 лет состоялся как режиссёр, художник, сценарист и оператор одновременно. А нам с Сашкой он дал возможность впервые увидеть мир в глазок камеры, где всё по-другому: там нет ничего лишнего, или, по крайней мере, как стало ясно из опыта съёмок, не должно быть. Кстати, удивительно, но мой сын в 13 лет в качестве школьного учебного проекта снял короткометражный фильм по заданному классическому сценарию (муж-жена-любовница), был режиссером и оператором. Его «учителем» был тогда Тарантино, он следовал правилу – главное правильно собрать кадр, ничего лишнего. История повторилась в другом поколении.

Троица распалась, я остался в Индии ещё на два года, мои друзья разъехались, я больше никогда не снимал кино, остались одни воспоминания и какой-то опыт творчества, ещё неосознанный и невостребованный. Тем не менее, даже просто принимать участие в творческом процессе другого человека было увлекательно и интересно.

P.S. Я не могу отделаться от ощущения, что когда вспоминаю Индию и наши творческие занятия с Андреем, я больше думаю о тех самых линиях на листе бумаги, линиях женского тела, чем об индейцах и ковбоях. Эти линии (а только их и может запечатлеть двумерное проекционное пространство сетчатки нашего глаза) так интригующе меняют свою форму и кривизну, что мне слышится музыка, волшебная музыка. Хорошо сложенный мужчина – это барабанная дробь или в лучшем случае марш, женщина – это симфония! Способность слышать «музыку» рисунков – это то зёрнышко, которое посеял во мне Андрей, других учителей рисования у меня в жизни не было».

***

Мало-помалу кинокамера превратилась в моего постоянного спутника. На киноплёнку ложилось всё, что притягивало мой взгляд. Слово «киноглаз», придуманное Дзигой Вертовым, имело ко мне самое непосредственное отношение. Я не знал, что такое

правильно выстроенный кадр, и тем более не знал, что такое монтаж; я не догадывался о том, что в киноделе существуют свои законы – как в художественной области, так и в технической.

Главная трудность для меня в те годы состояла в том, что киноплёнки катастрофически не хватало, а мне ведь хотелось запечатлеть и то, как вырубали наш лес, прокладывая через него гигантскую канализационную трубу, и то, как дети во дворе катались по заледеневшей горке, и то, как потягивается в кровати моя девушка, и то, что я смотрел в кинотеатрах (я ведь и в кино ходил с кинокамерой и пытался переснять с экрана некоторые моменты, мешая треском киноаппарата сидевшим рядом зрителям). Хотелось мне также наполнить мой мир тем, чего вокруг не было, поэтому я постоянно актёрствовал в кадре сам и привлекал к актёрству моих друзей. Сценки были короткими, но я и не нуждался в больших сюжетах, ведь моё воображение превращало даже фотографию в самостоятельное живое пространство с множеством персонажей и чувств. Мои первые «фильмы» были по сути своей ожившими фотографиями – никакого сюжета.

***

Тогда ещё не было видеомагнитофонов. Кино можно было смотреть только в кинотеатрах. И ещё вечером по ТВ показывали иногда фильм после информационной программы «Время». Кино всегда было желанным для меня, и мне хотелось оставить полюбившиеся фильмы при себе каким-нибудь образом, сохранить их для личного пользования.

Однажды я решил записать на магнитофон музыку прямо с телевизора. В те годы у нас был бобинный магнитофон (ещё их называли катушечными), позже появился кассетный «Akai», который я обожал и которым пользовался много лет, «заездив» его до ужасного состояния, но он оказался надёжным и служил мне верой и правдой. Впрочем, я отвлёкся. Итак, я записал музыку с телевизора. Ну – музыка и музыка, сколько её вокруг! Но дело было в том, что музыка была из фильма, её предваряли какие-то шумы из предыдущей сцены, а потом тоже шли шумы, голоса, слова. Я прослушал запись несколько раз и понял, что перед моими глазами восстаёт сцена, звук которой я записал. Сколько раз я включал запись, столько раз в моём воображении рождался знакомый мне эпизод.

Тогда я принялся записывать звуки из понравившихся мне кинофильмов. Когда телевидение расщедрилось однажды и выпустило на свой голубой экран «Остров сокровищ» Евгения Фридмана, я почувствовал себя на седьмом небе от счастья. Вся звуковая дорожка попала в мой магнитофон и положила начало

моей коллекции аудио-фильмов. Потом были «Неуловимые мстители», «Руслан и Людмила», «Служили два товарища», «Прерия» и многое другое. Я включал магнитофон перед сном и слушал кино. Слушал, слушал, слушал. Наверное, поэтому многие фильмы я выучил наизусть, и мне знакомы в них каждый шорох. Воображение воспроизводило кино точно и ярко. Я смотрел фильмы ушами.

Как-то раз я включил запись «Острова сокровищ» друзьям, приехавшим ко мне в гости. Шум моря, голос Бориса Андреева, музыка Рыбникова, рукопашная схватка с пиратами… Мне хотелось перенести одноклассников в тот мир, но они меня не поняли. Оказывается, то, что приводило в восторг меня, не обязательно приводило в восторг других. Наверное, это был первый случай, когда я обратил внимание на разительное наше отличие друг от друга.

Если бы не те звуковые дорожки, послужившие питательной смесью для сохранения любви к кинематографу, то уж не знаю, как сложилась бы моя жизнь. Ведь эти записи не давали мне возможность смотреть кино по-настоящему, зато они превратились в некую закодированную информацию чувств, как это бывает у многих с той или иной песней – включаешь музыку и мгновенно проваливаешься в прошлое, ощущаешь обстановку, настроение конкретного дня или года. У меня же была не музыка, а целый звуковой ряд, сохранивший в себе не только фильмы, но и всё, что связано с этими фильмами по жизни (влюблённость, дружба, игры, ссоры, школа, семья).

А потом появись видеомагнитофоны. Они стоили безумно дорого – как автомобили. Отец привёз из Женевы тяжеленный видео-агрегат. Сверху у магнитофона открывалась металлическая крышка, под которую укладывалась видеокассета, а впереди торчали мощные металлические кнопки, похожие на квадратные зубы. При включении и выключении магнитофон издавал громкие щелчки, похожие на лязг затвора в трёхлинейной винтовке, а внутри что-то гудело и шипело, загружая видеоплёнку и наматывая её на какие-то колёсики.

Так началась эпоха видео. Закончилось время волшебных звуковых дорожек, пришли фильмы «целиком». Правда, в первые годы были слишком плохие записи, низкого качества, переписанные друг у друга по два-три раза, с отвратительным шипящим звуком и переводом, который порой и разобрать-то было невозможно.

С появлением видео в СССР поднялась волна активного идеологического противостояния хлынувшим в нашу страну зарубежным фильмам. В газете «Правда» появилось сразу

несколько публикаций о том, как вредны и опасны американские вестерны и гангстерские фильмы, потому что потенциальные бандиты рассматривают их сюжеты как учебное пособие. Позже выяснилось, что это именно так, многие возникшие во времена перестройки банды действительно учились на голливудских фильмах. Кино – страшная сила. Но меня интересовало волшебство фильмов, возможность с их помощью уйти в другие миры и пространства.

***

Иногда, сгорая от нетерпения, я ехал в проявочную мастерскую вместо института, получал долгожданную киноплёнку и потом уж мчался в институт. Там я запирался в какой-нибудь аудитории и медленно, сантиметр за сантиметром разматывал рулон киноплёнки и всматривался в каждый кадр. Это ещё не кино, но уже почти кино. Мои руки проматывали несколько кадров вперёд, затем обратно, я изучал изображение, сопоставляя его с тем, что видел на съёмочной площадке. В какой-то степени это была игра в фотографии, на основе которых воображение рисовало неведомый мне сюжет, с другой стороны, это были застывшие мгновения того, что я хорошо знал и помнил. Но уложенные одно за другим на тонюсенькой киноплёнке (та самая «правда двадцать четыре раза в секунду»), они оставались всего лишь застывшими картинками до тех пор, пока плёнку не начинал протягивать кинопроектор. Вот тут я окончательно убеждался, что сотворённая мною выдумка – вовсе не выдумка, а реальность. Вот она – передо мной, на экране, и эта выдумка не стареет, не умирает, не заканчивается, её можно смотреть снова и снова сколь угодно много раз. Мои фантазии не просто жили, их мог видеть любой человек, как только включался кинопроектор.

***

Весной 1981 года я познакомился с моей будущей женой.

Юлечка была необыкновенно красива и желанна, но наши отношения некоторое время не шли дальше дружеских. Сближению способствовал её младший брат Глеб, он увлекался индейцами, обожал фильмы про Винниту, и я использовал это в качестве предлога, чтобы чаще появляться в их доме.

По причине, которая забылась, но послужила началом новой волны моих киносъёмок, я решил сделать Глеба главным персонажем моего нового фильма. Сюжет, скажем прямо, был не сложнее, чем в ранних вестернах Дэвида Гриффита и Томаса Инса: злые золотоискатели убивают индейца, но его маленький сын спасается; после этой трагедии мальчика усыновляет «старина Хэнк»; они приезжают в город, идут в салун, и там мальчик видит одного из убийц своего индейского отца; он

стреляет в него из револьвера и сам погибает от выпущенной в ответ пули. Всё предельно просто и понятно. Развлечение в чистом виде. Развлечение для всех нас. Это был наш Великий Немой.

Фактически фильм состоял из трёх сцен: убийство индейца, встреча мальчика со «стариной Хэнком», перестрелка и драка в салуне. Первые две были сняты за один раз, наверное, часа за два, а то и быстрее. Сейчас мне кажется, что всё произошло спонтанно, но на самом деле мы готовились. Ребята приехали из разных концов Москвы, и это означает, что была предварительная договорённость. Мы отправились в Битцевкий лесопарк, но не очень углублялись, не искали уединённых уголков. Хорошо помню, что неподалёку от нас бегали лыжники.

Никакой раскадровки я не делал, в тот день всё придумывалось на месте («Беги туда, размахивай руками, там в тебя попадает пуля, и ты должен упасть»). Звуки выстрелов обозначались криком: «Бах-бах!». Все передвигались в кадре, исходя из собственных представлений. Сплошная импровизация.

Правда, к заключительной сцене мы готовились тщательнее. Некоторые эпизоды я выверял долго, потому что там требовались и точные переходы трансфокатором с общего плана на крупный и многое другое. Увы, технический брак киноплёнки (возможно, при проявке) привёл к многочисленным белым разводам чуть ли на половине материала, поэтому получилось не всё, что мы делали.

Мы занимались самодеятельностью, а за окном правили строгие законы Советского Союза, поэтому одной из самых сложных сторон нашего фильма было огнестрельное оружие. Раздобыть стреляющие револьверы было негде, и мы пользовались игрушечными пластмассовыми пистолетами. Но ведь мы хотели, чтобы выстрел сопровождался дымом и пламенем, иначе какой же это вестерн! И тогда я придумал простейший ход: крупным планом камера брала вполне правдоподобный игрушечный «кольт», а выстрел снимался с другой точки, и в этом кадре использовался стартовый пистолет. В «Бриллиантовой руке» сказано: «Это не боевое оружие, а, скорее, психологическое, заряжено холостыми»; сегодня такие «игрушки» имеют многие, но в советское время за хранение даже хорошей имитации пистолета можно было угодить в тюрьму. что и случилось с одним из мастеров «Мосфильма», изготовлявшим точные копии револьверов.

Поскольку стартовый пистолет сильно отличается от «кольта», я старался показывать его таким образом, чтобы невозможно было определить длину ствола, то есть он

присутствовал в кадре лишь в момент выстрела, не дольше полутора секунд, когда ствол изрыгал пламя.

Позже я нашёл и другие способы изображать дым выстрела. Так, в фильме «Большой сон, большая жизнь» я снимал на длинном фокусе револьвер, направленный в объектив кинокамеры и дышал в момент «выстрела» на стекло объектива. Стекло мгновенно запотевало. Этой секунды, подкреплённой при монтаже звуком, украденным из фильма «Пригоршня долларов», было достаточно для создания иллюзии порохового дыма. Голь на выдумки хитра.

Мы не каскадёры, и это часто приводило к серьёзным травмам. Дублей не делали из-за дефицита киноплёнки, поэтому пробных падений не было, всё исполнялось с одного раза. Более того, поскольку мы снимали на 8-ми миллиметровую киноплёнку, которая клеилась плохо и сильно дёргалась на каждой склейке при просмотре, я стремился снимать без склеек. Сначала я командовал: «Начали». Актёры начинали движение, и через секунду я включал камеру. Я должен был «подхватить» действие. Остановиться тоже надо было в нужную секунду, чтобы затем «подхватить» следующее движение с другого ракурса. Профессиональным киношникам такой процесс покажется невозможным, но мы работали именно так.

Помню, снимая сцену драки, кто-то прикладом охотничьего ружья повредил плечо Алексею Кунченко, изображавшему тапёра. Я не заметил этого в общей суете и удивился, как это Алексею удалось так лихо опрокинуться со стулом навзничь. Оказалось, что его ударили по-настоящему. В другом эпизоде Саша Стрельбицкий должен был стукнуть кулаком Костю Панюшкина. Костя упал спиной на стол, как мы и рассчитывали, но мы не ожидали, что стол развалится. Костя со всего маху рухнул на пол, а там никаких матрасов, подушек, никакой страховки. Одним словом, героические были времена.

Итак, наш Великий Немой состоялся. Он назывался «Once We Were Younger», наверное, предполагалось, что однажды фильм войдёт в историю и название укажет на то, что мы когда-то были молодыми и позволяли себе вот такое весёлое безумство.

Константин Панюшкин и Сергей Перегудов
"Once We Were Younger"

Примерно через тридцать лет после съёмок грандиозной сцены в салуне я встретился в Пашей Крупником, приехавшим из США по делам в Москву. Он сказал, что всю жизнь ведёт дневник. И вот теперь я вспомнил про этот дневник, обратился к Паше с просьбой посмотреть, нет ли там чего-нибудь о той съёмке. Он ответил так: «Не думаю, что записано у меня много про твоё кино, потому что был я на съёмках всего один раз. Помню Сашку Стрельбицкого в каком-то салуне. Вы все там серьёзно бегали, а я не мог понять, какого чёрта вы там время теряете, когда можно пойти на дискотеку выпить и потанцевать! Признаюсь, что был тогда недальновиден в вопросах искусства!»

Я не терял надежды: «Паша, ты написал как раз то, что мне хотелось бы услышать от всех свидетелей той съёмки. Мы в то время, конечно, не творили никакого искусства, мы просто развлекались. Лично меня удивляет, как много людей решило принять в этом участие (в нашу компанию затесался даже Андрей Брежнев) и как много оказалось зрителей на съёмочной площадке (понятия не имею, откуда все прознали). Но на твой дневник я всё равно надеюсь. Хотя бы ещё на несколько строк. Ведь если ты и сейчас помнишь, что был, мягко говоря, удивлён, то в дневнике, я думаю, написал об этом выразительнее. Мне очень интересно. Я бы вообще-то хотел услышать чьё-нибудь мнение в том ракурсе, что, мол, кретины какие-то обрядились ковбоями а-ля Гойко Митич и устроили погром в комсомольском клубе для танцев».

Алексей Кунченко прислал мне коротенькое письмо: «Андрей!.. На квартире твоих родителей я успел в те „совковые“ годы познакомиться с такими вещами как: Жан-Мишель Жарр, Нена, Фил Коллинз и многое чего ещё, за что тебе огромное спасибо, так как Жан-Мишель остаётся с тех пор одним из любимых моих композиторов, слушая которого я „развился“ до этнической музыки народов Востока. Но это фигня… Сниматься было легко. В начале было заносчиво: как же, артист, йопта. Но, наблюдая за повторами проб, пришло понимание о своей малообразованности в этой области. А ещё вспоминается поездка

на съёмки в багажнике машины!!![1] Как говорится, почувствуй себя заложником… или трупом… шутка… Утомления не было. Адреналин и эмоции захлестывали. И было стремление сделать как можно лучше. Ничто не заставляло, так как было новым, неизведанным. Было желание повыпендриваться: мол, хочу и могу. Особенно запомнились съёмки у Румына на квартире. Именно там были многочисленные дубли, о которых говорил выше. Если память не отшибло, то тапёра снимали с участием Андрея Брежнева в Зачатьевском переулке. Много было народу. Почему там, хрен вспомню. Потом эту сцену у нас „упёрли“ в фильме „Человек с бульвара капуцинов“… С улыбкой… Часть эпизодов снималась в Дубне. И опять же тебе спасибо, что взяли тогда с собой. После этого провёл там на природе много времени, получив немеряно положительных эмоций и незабываемых впечатлений. Особенно спасибо, что там мне довелось провести несколько дней с Олей Ципилёвой (целомудренно, но так возвышенно). Видел и наслаждался красотой этой девушки. Увы, для меня: не сложилось. Очень хочу, чтобы у неё всё было всё в порядке… Извини, сумбурно…»

Алексей Киреев, изображавший бармена, написал: «Помню только, что снимали где-то в руинах в районе Метростроевской. Как я там оказался, не знаю. Но помню, что ты всё время снимал кино про ковбоев. Позвал меня. Роль для меня определила высота барной стойки – нужен был кто-то кого было бы из-за неё видно. Из ковбойской одежды я нашёл у себя только клетчатую рубашку. Ещё помню, что там была Маша Брежнева, которую кто-то всё время таскал на руках».

Никакой Маши Брежневой в природе не существовало, это лишь забавный фокус человеческой памяти. Был Андрей Брежнев, внук полновластного хозяина страны, генерального секретаря КПСС. Никто из девушек не участвовал в съёмках и никого из них на руках никто не носил, а носили «застреленного» мальчика по имени Глеб Смирнов. Андрей Брежнев не входил в нашу компанию, мы здоровались при встрече, иногда вместе пили кофе в перерывах между семинарами. Он присоединился к нашим съёмкам случайно и на один раз.

Память у всех разная, воспоминания – тоже. Одни и те же события становятся для нас либо знаковыми, либо незначительными, а кто-то и вовсе выбрасывает их в мусорную корзину памяти, как вырванный из записной книжки листок с ненужными каракулями. Зачем же нужны мне эти тщательно оберегаемые каракули?

***

Той весной, готовясь к экзаменам, мы с Витей Митрофановым умчались мечтами в кинематографические дали и принялись искать подходящее название для нашей киностудии. Я вспомнил, что когда-то читал в журнале «Советский экран» юмористический рассказ о том, как София Лорен работала на киностудии «Парамон-Фильм» (название пародировало «Paramount»), и я предложил придумать что-нибудь такое же. Мы усердно раздумывали, перебирали всевозможные шуточные варианты, и кто-то ляпнул слово «глазеть». В каком именно контексте оно прозвучало, не помню, но с того самого момента наша студия стала носить замечательное название «Поглазей-Фильм». Для начальных титров очередного фильма я написал вычурным красно-жёлтым шрифтом «Poglazey-Film», позже «развил» помпезность и наложил эту надпись на могучий рыцарский щит, утыканный множеством шпаг. Получилось броско и вызывающе. В одном из вариантов я даже сделал мультипликационный моргающий глаз. Но довольно быстро я отказался от всего этого и стал давать название простым белым шрифтом на чёрном фоне.

Думаю, что «Поглазей-Фильм» – единственная в своём роде киностудия в мире: не один десяток лет она создавала фильмы, при этом её не было ни на карте мира, ни в каком-либо реестре, она не зарабатывала денег, в её штате никогда не было сотрудников. Наша студия существовала, не существуя.

Минута отдыха на съёмочной площадке

***

В 1981 году, на военных сборах МГИМО, мне пришла в голову мысль снять новый фильм. Замысел принципиально отличался от всего, что мы делали раньше. Во-первых, я придумал историю (наипростейшую, но всё-таки историю), во-вторых, фильм предполагался звуковой. Дело в том, что мой отец купил *звуковую* 8-мм кинокамеру. Пусть это никого не удивляет, но такие любительские кинокамеры появились в те годы. Магнитная дорожка тянулась вдоль перфорации, звук записывался на простенький выносной микрофон.

Задумка фильма, получившего название «Just People» родилась из моих воспоминаний о детской поездке в Бахчисарай, где меня поразили каньоны. Я был там лишь однажды, чуть ли не за десять лет до того, как мне пришла мысль снять там центральную сцену фильма. Предполагаю, что серые армейские будни повлияли на моё воображение и мою память, и две эти великие силы извлекли какие-то картинки из прошлого и создали на их основе приключенческий сюжет, в результате чего летом 1981 года мы отправились в экспедицию в Бахчисарай. Мы – это я, Витя Митрофанов по прозвищу Румын и Володя Дунаев по прозвищу Борода. Каждый нёс на себе рюкзак весом чуть более двадцати кг. Наши сердца ждали встречи с каньоном, о котором я прожужжал все уши моим друзьям, но толком не знал, где он находится. Думаю, что наше волнение можно сравнить с чувствами персонажей фильма «Золото Маккены», искавшими золотой каньон, про который кто-то что-то слышал, но никто его не видел. Разница лишь в том, что мы не имели права не найти мой каньон, потому что без него не состоялся бы фильм.

И вот мы добрались туда! Невозможно выразить словами охватившие нас чувства…

Ближе к вечеру мы взобрались на просторное плато и увидели в синеватом воздухе тот самый каньон. Как по команде мы сбросили с себя рюкзаки, побежали вперёд, к тому месту, где плато обрывалось. Там открывалось величественное пространство пустоты. А ещё дальше вырисовывалось другое плато, которому и предстояло превратиться в главную декорацию нашего фильма.

Мы нашли пещеру, обустроили в ней спальные места. Возле пещеры мы откопали черепки древней глиняной посуды и чьи-то кости, а в пещере случайно обнаружили древнюю медную монету, спрятали её под целлофановую обёртку сигаретной пачки, Румын взял её на сохранение, но потерял.

***

Киносъёмки в Бахчисарае закончились сценой гибели Майлса (Володи Дунаева). Он упал на колени, качнулся и рухнул вперёд. Подбегая к нему, я успел подхватить его. Всё это на фоне вечернего каньона. Удачный получился кадр.

Майлс был убит пулей в голову, поэтому мы изобразили кровь. Она вытекала из-под его тёмных густых волос и струилась по лицу. Мы очень хотели, чтобы всё было «по-настоящему», то есть не просто нарисованная кровь, а живая, бегущая. Для этого мы протянули медицинский катетер под одеждой на спине и закрепили его на голове. Нижний конец катетера прикреплён к шприцу, заполненном красной краской. В нужный момент я скомандовал, и Володя надавил на шприц, но кровь не полилась.

Мы забыли, что она должна сперва подняться по всей длине катетера и только потом потечь по голове. Володя надавил сильнее, напор усилился. Я продолжал снимать, кинокамера тарахтела, напоминая, что плёнка не бесконечна. Володя надавил на шприц до упора, больше выдавить нечего. При этом он не прекращал играть лицом, закатив глаза и приоткрыв рот. И в тот момент, когда я хотел выключить кинокамеру, кровь брызнула. Но усилия Володи привели к тому, что краска полилась слишком быстро, почти как из крана, хоть и тоненькой струйкой. Получилось не очень удачно, но переснимать мы не могли, так как для второго дубля надо было сначала смыть «кровь», а мы тратили на поход за водой чуть ли не час, поэтому имели под рукой минимальный запас для питья и приготовления каши. Кроме того, нас сильно поджимало время, ведь мы рассчитывали снять всю сцену в предзакатное время. Пришлось довольствоваться тем, что получилось. Но хуже всего то, что на проявленной плёнке эпизод с текущей кровью оказался пересвечен (мой операторский брак), и кровь получилась слишком бледной, с трудом различимой, несмотря на её обилие. Такие вот «любительские» трудности.

В тот вечер у костра мы праздновали окончание бахчисарайских съёмок – в наших ковбойских костюмах, с окровавленными руками и лицами. Неподалёку от нашего лагеря, в стороне от туристических троп, находилась психиатрическая больница. Отправляясь за водой вниз по склону, мы слышали иногда далёкие жуткие вопли, но не задумывались над тем, кто кричит и почему… И вот к нам пришёл странный человек. Как я уже сказал, мы сидели возле костра, чумазые, «окровавленные», с ножами и револьверами. Незнакомец опустился на корточки, принялся рассказывать о чём-то, перескакивая с одной темы на другую. Он был в мятой одежде: просторные штаны и безразмерная рубашка. Поговорив, он ушёл так же внезапно, как и появился. Володя Дунаев, будучи студентом медицинского института и напичканный полезными и бесполезными знаниями, вдруг сказал: «Это псих. У него глаза, манера говорить… Он из психушки. Точно псих. Мы с вами перепачканы краской, а он думает, что это настоящая кровь. И он может среагировать агрессивно, наброситься…» И всё в таком духе. Быть может, Володя хотел пошутить сначала, но сам быстро уверовал в то, что нам грозит серьёзная опасность от сбежавшего из больницы психа, и начал нервничать. В нашей пещере было тесно, выход маленький, свод настолько низкий, что передвигаться можно только на четвереньках. Одним словом, настоящая западня, если кто-то задумал бы напасть на нас.

Мы принялись судорожно распихивать вещи по рюкзакам. Сгустилась ночь, когда мы двинулись по узенькой тропке вниз. Шли молча, подгоняемые неприятными ощущениями. За нами никто не гнался, но мы успели «накрутить» себя так, что ясно слышали, как нам в затылок дышал невидимый маньяк из «Пятницы 13».

Снизу, из долины, нам дружески подмигнул огонёк, и мы поспешили к нему. Это оказалась семья туристов – одна палатка. Мы вежливо напросились к ним в соседи и расположились под открытым небом в спальных мешках возле их затухающего костерка. Ночью нас разбудил вой собак. Проснувшись, мы увидели целую стаю, окружившую наш лагерь. Одни собаки лаяли, другие скулили, третьи выли. В почти кромешной тьме их очертания размывались, они казались гораздо больше, чем были в действительности. Мне вспомнились рассказы Джека Лондона о том, как волчья стая сжимала кольцо вокруг умирающих от голода золотоискателей. Признаюсь, аналогия не наполнила меня духом романтики… Так мы и провели остаток ночи – играя в «гляделки» с невесть откуда взявшейся собачьей стаей. Под утро звери бесшумно скрылись, и мы рухнули без сил в наши спальные мешки. Ночные кошмары закончились, нам больше не угрожали ни вампиры, ни оборотни, ни беглые психи.

Владимир Дунаев в бумажной "кавалерийской" шляпе

***

В фильме «Just People» нам пришлось не только подыскивать готовые элементы костюмов, но и шить некоторые вещи. Например, «ковбойские» ремни с кобурами мы пошили из школьных портфелей и каких-то ещё кожаных сумок. Синюю школьную форму мы переделали в американский мундир: пришили два ряда пуговиц, налепили блестящие погоны, подняли воротник; точного сходства не добивались, лишь стилизовали под Blue Coats. «Кавалерийскую» шляпу мне одолжил приятель, учившийся на другом факультете. Шляпа была сувенирная, сильно отличавшаяся от настоящего головного убора

американских кавалеристов. Сделанная из прессованной бумаги, на ощупь она напоминала «промокашку» (была такая специальная бумага в мои школьные годы, предназначенная для того, чтобы промакивать чернила). После первого дождя шляпа раскисла, растянулась по форме головы и стала похожа на панаму, но послужить нашему делу успела. Увы, к хозяину эта «шляпа» уже не вернулась, так как возвращать было, по сути, нечего… Когда мне срочно понадобился пышный головой убор, который делается из крупных орлиных перьев (белых перьев с чёрными концами), а добыть такую роскошь было негде, я решил проблему с помощью листа ватмана: вырезал из него нужную мне форму, подкрасил, а чтобы придать «перьям» фактурности, обклеил бумагу ватой по контуру. Моё творение выглядело почти безукоризненно… Индейскую рубаху мы сшили из какой-то восхитительной серо-голубой ткани, которую Румын «позаимствовал» у своей матери, и разрисовали краской на груди.

Сколько всего мы вот так «заимствовали» в наших домах на нужды искусства! Я испортил два или три дорогущих материнских парика, чтобы создать образ лохматых бродяг; пустил под нож восхитительную куклу Барби, осквернив её прекрасное тело жидким тестом и безжалостно отрубив ей голову; приколачивал не раз гвоздями к стене тончайшие куски замши, создавая жилище охотника, а замша предназначалась, вероятно, для пошива изящной одежды… И т. д. и т. п. Наше разудалое творчество не церемонилось с материальными ценностями наших родителей.

Индейский головной убор, сделанный из бумаги и ваты

Наша киностудия постоянно нуждалась в реквизите, и мы собирали всё, что могли достать: очки, шляпки, перчатки, старинное нижнее бельё, парики, пистолеты, ножи, платья, керосиновые лампы… Позже, работая на «Мосфильме» ассистентом режиссёра, я ходил по огромным складским помещениям и облизывался, разглядывая хранившиеся там «сокровища». От пола до потолка полки были заполнены всевозможными музыкальными инструментами, черепами,

граммофонами и патефонами, глобусами, картинами, посудой, магнитофонами и радиолами. А мебельный цех! А костюмерная! Настоящие музеи… Возле одного из складов на улице лежали два огромных (диаметром не меньше метра) барабана, снимавшихся в фильме Бондарчука «Борис Годунов», а теперь выброшенные за ненадобностью. Правда, сначала с них срезали толстую кожу (на них была натянута и закреплена металлическими обручами *настоящая* кожа, для одного лишь кадра – настоящая кожа). Тот, кто украл эту кожу, не возился с плотно пригнанными обручами, а просто вырезал кожу по кругу. Но на боках барабанов кожа всё ещё свисала треугольниками из-под обручей, каждый кусок – размером с пионерский галстук. Я долго ходил вокруг, трогал её, глазам не верил, что *такое* могло быть предназначено для мусора. У меня в те дни бродила мысль снять девушку-дикарку, своего рода Тарзана в женском облике, и я нуждался в хорошей сыромятной коже. Мог ли я упустить свалившуюся на меня удачу? Не мог. На следующий день я пришёл с перочинным ножом в кармане и бессовестно откромсал пару треугольных кусков, которые связал между собой и вскоре примерил на девушку с восхитительной фигурой и морским именем Марина. Её длинные светлые волосы и ожерелье из ракушек закрывали грудь, а нижнюю часть тела прикрывал набедренник из мятой желтоватой кожи (своеобразное бикини, при малейшем движении открывавшее все девичьи прелести). Марина разглядывала себя в зеркало и смеялась: «Всё же видно! Как они ходили?!» Я тоже недоумевал, зачем нужны набедренные повязки, если они ничего по-настоящему не закрывают, а только интригуют, возбуждают. Я не догадывался, что набедренные повязки устроены иначе. Я просто приложил два треугольных куска кожи к телу и закрепил их узелками на бёдрах! Впрочем, для весёлой эротики очень даже пригодно…

Но вот что важно: моя уверенность в том, что всё должно быть именно так, а не иначе, передавалась моим друзьям и подругам. Каким бы сомнительным ни казался тот или иной наряд, актёры слушались меня. Никто не перечил. Надо лечь в грязь – ложились в грязь, даже отъявленные чистюли плюхались в лужу. Надо раздеться – раздевались перед кинокамерой даже девушки, которые никогда прежде помыслить о таком не смели.

Как бы мне хотелось стать на несколько часов кем-нибудь из них, веривших мне и отдававшихся мне бесповоротно. Как бы мне хотелось почувствовать то, что чувствовали они. Как бы мне хотелось увидеть себя их глазами. Мои дорогие и любимые…

***

Только убеждённость в своей исключительности позволяет

человеку быть режиссёром. А как иначе? Ведь режиссёру подчиняются все – от оператора до актёров. Все они заняты общим делом, но все подчиняются режиссёру, ибо только режиссёр знает, что и как должно получиться в результате. В каком-то смысле это большая наглость, но с другой стороны, это потребность (не руководить другими, а создавать «движущиеся картины»). Я никогда не ощущал себя исключительным, особенным. Просто я был самим собой, не мог быть другим. Мои чувства просились наружу, и я давал им возможность выплеснуться в форме моих фильмов.

Я рисовал с малых лет, как и все дети, но одни прекращают рисовать, а другие не прекращают, потому что получают необъяснимое удовольствие от этого. Постепенно каракули преображаются в стройные линии. Кто-то идёт в художественную школу, постигает там профессиональные секреты и становится профессиональным художником. Я тоже калякал-малякал в альбомах для рисования, но не прекратил делать этого, поэтому мало-помалу рисунок мой развился. Однако я не стал учиться этому делу и художником себя не называю. То, что профессионал делает шутя, мне даётся большим трудом. Иногда я рисую много, и результаты впечатляют, но иногда не могу изобразить ровным счётом ничего – карандаш не слушается, краски не складываются, всё только раздражает.

Точно так же я, взяв однажды кинокамеру, уже не разлучался с ней. Кино было для меня тем же, что и рисование – удовольствием. В детстве я понятия не имел, что есть такая профессия – режиссёр. Я просто рисовал при помощи кинокамеры. С самом начале это была забавная игра, весёлое развлечение с моими друзьями. Позже кино-наброски стали превращаться в приличный рисунок, это удовольствие приобрело неповторимый вкус. Мои фильмы сделались осмысленнее, но я не называл себя режиссёром. Так меня стали называть другие, я же просто сочинял, рассказывал и соприкасался с окружающим миром при помощи кинокамеры. Это был мой способ смотреть на жизнь и преображать увиденное.

***

Мой домашний звуковой кинопроектор не был приспособлен к выполнению задач, которые я перед ним ставил. Он умел записывать звук через микрофон и через подключённый к нему кабель, соединённый с магнитофоном, но его слабенькие шестерёнки, валики и колёсики не смогли справиться с нагрузкой, которую взвалил на него «Poglazey-Film». До определённого дня проектор мужественно выполнял все приказы, он делал даже то, чего не умел делать (например, я нашёл способ

перекрывать стирающую головку и записывать один слой звука на другой), но однажды он сказал решительное «нет» – воспроизводить звук соглашался, а записывать отказывался. Впрочем, к этому времени запасы звуковой киноплёнки иссякли, новых планов не предвиделось. Я пытался наклеивать вдоль перфорации обычную магнитную ленту, но безуспешно. Моим изобретательским идеям не хватало таланта и знаний, поэтому поиски в этом направлении быстро свернулись. Вдобавок наступала эпоха видео.

Константин Панюшкин и Алексей Кучиенко на съёмках фильма "Куда вернуться нельзя"

***

Во время съёмок на звуковую киноплёнку нам всегда мешал микрофон. Он был размером с ладонь, тонкий, чёрный. Иногда получалось прикрыть его какими-нибудь предметами, иногда актёр держал его в руке (если я снимал крупный план лица), иногда мы прятали его в нагрудный карман. Всё это сильно усложняло съёмочный процесс, и в один прекрасный день я решил, что проще озвучивать уже смонтированный материал.

Первый опыт мы получили, трудясь над фильмом «Just People». Текст сочиняли сообща, он получился забавный и сочный. «Эй, Майлс, твоя кобыла ещё не откопытилась?» – «Билли, это ты? А я думал, что ты давно скормил свои кости койотам». – «Тьфу, да ну тебя к чёрту. Я вот решил опять прогуляться с твоей солдатской голытьбой».

Мы наслаждались нашим делом, оно доставляло огромное удовольствие. Случались и курьёзы, имеющие прямое отношение к нашему сценарному творчеству. Порой написанный текст не поддавался воспроизведению. Помню, как на озвучании Сергей Гукасов не мог справиться с фразой: «Дерьмо будет смердеть до тех пор, пока не счистишь его». У него каждый раз выходило «сТисЧишь», и чем дальше, тем слово упорнее своевольничало, принимало совершенно нелепые формы, норовило втиснуть в себя какие-то новые буквы. Сергей не сдавался, мы все смеялись – сначала весело, затем истерично, а в конце уже падали со стульев, просто глядя на Сергея. Через час я предложил заменить

«счистишь» на «смоешь», но Сергей взорвался: «Нет, теперь дело принципа. Он думает, что я с ним не справлюсь. Я что же, не скажу, как он сказал, что ли?» При этом Сергей указывал на экран, на себя в роли мексиканского дуэлянта Армандо де ла Вега и говорил «он», словно о ком-то постороннем. Насколько я помню, мы даже сделали большой перерыв и выпили, обессиленные непрерывным смехом. Позже Сергей собрался, медленно повторил несколько раз заковыристое слово и, как только пошла запись, выпалил его без ошибки.

Сколько раз мы потом смотрели «Just People», столько раз начинали хохотать на этом месте и дальше уже смотреть не могли. Вся наша компания знала этот фильм наизусть. Мне запомнилось, как мы собрались на моё тридцатилетие и смотрели «Just People»: все диалоги мы произносили хором, иногда стараясь опередить наших персонажей, как бы подсказывая им текст. И мы отчаянно ржали, глядя на самих себя на экране – на тех, какими мы были десять лет назад… Должен сказать, киноплёнка сохранила хорошую память о нашей юности, о наших ярких и весёлых приключениях.

***

«Куда вернуться нельзя» задумывался как большая любовная драма. Первоначально фильм назывался «Вернись ко мне, Джейн» Действие разворачивалось на Диком Западе (а где ж ещё я мог его развернуть?). Мне не удалось завершить это эпическое полотно, многие сцены так и не были сняты. Но трудились мы много, отношение у всех было серьёзным. Из Москвы мы выезжали на натурные съёмки в Крым, Дубну и на Волгу, под Тверь (в те годы – Калинин).

В Дубну нас привели лошади. Мы долго искали их, выстроилась целая цепочка знакомых, через которых мы попали на прекрасную конюшню. Жену Володи Дунаева звали Лена (для друзей она была Лёшкой), у неё была одноклассница Ира Ходак. Вот эта Ира познакомила нас с Алексеем Коруковым. Алексей учился в Москве, но жил в Дубне. Однажды мы договорились встретиться на вокзале, и он повёз нас к себе в гости. Приехали вечером, поужинали, легли спать, утром пошли на конюшню, в Клуб верховой езды. Моё сердце бешено заколотилось, когда среди сосен возник небольшой деревянный форт: кривобокие бревенчатые и дощатые сооружения, обнесённые высокими дощатыми стенами. Пахло хвоей, сеном и навозом. Это был настоящий уголок Дикого Запада. Деревянные постройки лепились одна к другой, образовывая неповторимый вид. Главным человеком на конюшне был видный океанолог Тито Понтекорво, сын знаменитого итальянского учёного-ядерщика

Бруно Понтекорво. Тито (меж собой мы звали его Титуха) с детства обожал лошадей. Он и организовал тот Клуб. Когда мы познакомились, у него была чёрная борода, большая залысина и хитрое лицо – живописный образ.

Очарованные неповторимостью того места, мы сделались частыми гостями на конюшне. Тито разрешал нам заниматься киносъёмками, но взамен требовал, чтобы мы чистили денники и следили за лошадьми. В летнее время мы ночевали на сеновале…

Помню, как однажды зимой мы ушли в сторону от Клуба, чтобы заснять проезд двух индейских всадников. Я попросил ребят выехать неторопливо из-за деревьев, надо было создать атмосферу значительности и спокойствия, но они внезапно вылетели из-за поворота крупной рысью. Следом за ними ехал бронетранспортёр. Мы все, созерцавшие эту картину, так растерялись, что просто смотрели, я не нажал на кнопку кинокамеры, никто даже не сфотографировал. Сюжет из области фантастики – два конных дикаря в пышных головных уборах улепётывают по глубокому снегу от бронированной военной машины.

Много забавных ситуаций случалось, но память – слишком ненадёжное хранилище, моль изрядно погрызла её, оставив только ничтожные клочки прошлого. Не раз я обращался за помощью к участникам тех съёмок, чтобы воссоздать события тех дней, но почти все повторяют одно: «Не помню, что-то маячит, но ничего внятного не помню»…

На съёмках фильма "Куда вернуться нельзя"

***

Юлечка, моя будущая жена, играла главную женскую роль – девушку из благородной семьи, попавшую в мою избушку после столкновения с бандой мерзавцев в грязном кабаке. Её героиню звали Джейн. Я играл человека, выручившего её из беды. Мой персонаж жил в дремучем лесу, где-то на краю цивилизации. В нашем фильме было всё, что должно быть в вестерне – любовь, кровь, многочисленные перестрелки, пустынные земли, горы. Не было только одного – хороших актёров. Мы играли

отвратительно. Актёрская игра интересовала меня в те годы гораздо меньше, чем игра с кинокамерой и всяческими деталями, на которых я пытался создать атмосферу Дальнего Запада.

Удалось ли мне решить поставленную задачу? Нет, не удалось. Но мы старались, мои актёры послушно исполняли всё, что я требовал от них. А требовал я очень много.

***

Юля уехала на два месяца в Тольятти на производственную практику, поэтому в те солнечные дни мы занимались сценами, в которых она не была занята. Глеб Смирнов, её тринадцатилетний брат (ныне известный искусствовед, проживающий в Венеции), писал ей письма и делился впечатлениями о своём участии в съёмках: Наверное, это самые подробные отчёты тех лет о наших кинематографических делах.

Глеб – Юле, из Москвы в Тольятти, шюнь 1982. «Привет, Юлька! …Мы с Андрюшкой снимали продолжение «Джейн», как Хромой хотел выпустить Андрею потроха, но из этого ничего не вышло… В субботу с раннего утра мы поехали с Румыном в Дубну. На вокзале встретили Лёшку Кунченко, и наш путь протекал вместе.

В Дубне мы поделали всяких дел, и я вскоре сел на коня. Вся наука по shy;казалась мне жутко лёгкой, но когда мне показали, как держать, куда смотреть, каким образом править и куда давить, у меня возникло мнение, что сам бы я не придумал всего этого.

Мы сняли солдат на лошадях, получилось хорошо.

Хотели завтра снять ещё, как индейцы нападают на обоз, но там, в Дубне, в это время было много ненужного нам народу, которые хотели поглазеть на съёмки, и мало нужных в нашем деле людей. Вот. Поехали мы дружно домой, а Румын там остался…

Ещё расскажу о том, как мы спали в ночь с пятницы на субботу, перед поездкой в Дубну. Я, Румын и Андрюшка легли в 12, пораньше, чтобы встать хорошо. Будильник – на без пятнадцати шесть. Спали мы – очень мягко говоря – отвратительно. Все жутко ворочались и сопели. Может, кто и спал. Я тоже, но мало. Я тысячу раз менял положение, смотрел на часы и жутко боялся, что они остановились и мы проспали. (Я спал в одной комнате с Андрюшкой, моё место было забито вещами.) Первым не выдержал Румын. Он с руготнёй встал, надел штаны и вскоре встали мы. Это было в пятнадцать минут шестого. Ха-ха!…»

Глеб – Юле, из Москвы в Тольятти, июнь 1982. «Привет, Юлька! … Благодаря тому, что в письме нужно о чём-то писать, я расскажу сначала о том, как мы снимали меня с потрохами наружу. Я и Андрюшка вдвоём пришли на землю между стройкой в Северном Чертанове и лесом, где творится строительный бардак. Но нам на него было плевать, пейзажи мы не собирались снимать.

Положили меня на кучу земли с кусочками травки, сначала я надел свои коричневые индейские штаны, которые мне были так малы, что пришлось сделать из эластичных бинтов портянки, и кучу всяких тряпок. Потом уж выпустили кишки. Делалось это очень долго, но в итоге по shy;лучилось очень внушительно. В нескольких словах это можно было бы сообщить так: окровавили меня всего жутко и сняли с двух ракурсов. Потом я встал, выбросил уже никому не нужные кишки, обтёрся и, пере shy;одевшись, пошли мы домой.

Что вышло – увидим. Мы думаем, будет отлично.

После этого я два или три дня гулял, делал всё, что хотел, смотрел телевизор, ходил раза два к Андрюшке. Он получил ту сцену, где ему Хромой хотел внутренности выпустить. По shy;лучилось ОК. Ещё Андрюшка сделал отличную шляпу, такую грязную, рваную, кривую и драную, что она действительно стала похожа на насто shy;ящую ковбойскую. Во вторник вечером я пришёл к Андрюшке, мы по shy;смотрели «Иваново детство» Тарковского. Фильм отличный. Вскоре легли спать.

Рано утром, в среду, вчера, мы поехали во второй раз в Дубну. Нам не повезло. Утром, когда мы приехали, была отличная погода, но мы вы shy;чищали конюшни. Работа нелёгкая. Ну, а когда кончили и пообедали, то тут стал накрапывать дождик. В солнечном перерыве сняли какую-то бузню, не требующую каких-либо умственных или физических затрат. Но то, что хотели, не сняли из-за погоды. Я ездил опять на Заволжске. Он, наверное, хотел домой, и, чувствуя, что я в вождении не силен, он меня не слушался. Покатался я так с полчаса, но тут пошёл такой дождь, какой тебе и не снился. Я промок за пять минут до трусов. Но зато не каждо shy;му дано поездить на коне под таким дождищем. Кстати, ливень этот Ан shy;дрюшка успел снять па камеру.

Ха-ха, а потом мне и одному моему знакомому мальчишке пришлось растирать сеном и распаковывать Заволжска. Растёрли мы эту громаду, так что она горячей стала, и когда ливень кончился, при свете ясного сол shy;нышка мы поехали домой в тот же вечер…»

Глеб – Юле, из Москвы в Тольятти, 01.07.1982. «…Мы сняли ещё две сценки. На одной из них меня снова пока shy;лечили – на этот раз отрезали руку. Это произошло так: я принёс Ан shy;дрюшке пластилину, и он слепил отличную кисть руки. Мы её покрасили гримом и, взяв индийского барахла, уже к 11-12-ти были в лесу. Там меня одели по всем статьям, и мне в той холщовой индейской рубахе было нетрудно согнуть руку в кистевом суставе так, чтобы её не было видно. Потом окровавили конец рукава рубахи, отрезанную кисть, рукоятку то shy;магавка, который был у меня в отрезанной руке. Потом положили вся shy;ких тряпок, палок и т.п., и Андрюшка снял всё с двух ракурсов, причём мы подожгли там деревяшки, и они здорово горели с дымом. Как вышло, увидим. Потом, когда всё это досняли, я пошёл встречать Ольгу – она хотела посмотреть. Мне Андрюшка объяснил, как дойти… Я же знал, что её дома находятся недалеко от стадиона, и решил, что она будет ждать где-то там. И я пошёл туда. Там я начал звать её, но никто, разу shy;меется, не откликнулся, потом я прошёл весь жилой массив. Понимаешь, там такая часть города, что везде очень много всяких лесков, и вскоре, одним словом, я заблудился среди этих лесков, домов и грязи. Прошатался там час (пробегал, точнее). Удивительно, как я ещё на улицу Горького не забрёл… Когда я вернулся на наше место без Ольги, Андрюшки уже не было. Он ждал меня час с лишним. Я посидел немного у моей отре shy;занной руки (кстати, неплохо смотрелось), подумал и вдруг с бешеной ско shy;ростью бросился к остановке. Я начал кричать Андрюшке, и он отозвался… За то время, что меня не было, он построил маленький вигвамчик и спалил его вместе с тряпками. Потом пошёл на стадион. Там, есте shy;ственно, никого не было»…

Эти письма вернули меня к размышлениям о том, кто что помнит. Недавно я обратился к Глебу с просьбой написать хоть что-нибудь о его участии в тех давних наших развлечениях, хоть какие-нибудь впечатления. Сначала Глеб ответил, что не помнит ничего, я настаивал, и он написал: «Чисто внешне, по фактам, я ничего не помню – всё слилось воедино. Съёмки в Битцевском парке, потом в Дубне, что-то про зубастую лошадь, и как понесла в галоп, чуть не свалился (но никто не проинструктировал). Волнительно было это всё».

Видно, те времена для меня имеют большую ценность, чем для остальных участников. Я вовсе не трепещу, вспоминая те дни, мне просто приятно, я отдаю должное тому, что мы делали, мне нравится думать о наших совместных усилиях. Мы были разные, но нас объединяло дело – интересное, весёлое, увлекательное. Как получилось, что большинство людей вычеркнуло всё из памяти? Снова и снова повторяю себе: чем больше помню, тем богаче, насыщеннее моя жизнь.

***

Вспоминает Алексей Кунченко:

«Случилось всё неожиданно. Уже не помню кто сказал: «Поехали, будем снимать кино». Да, участвовал в съёмках каких-то фильмушек, автором которых был Андрей, а помогали Румын, Шлёма и другие. Так сказать, тешил своё самолюбие и знакомился с однокурсниками.

Зачем, куда… В общем, на поезде с Савёловского вокзала

двинулись. Немало было народу. Под впечатлением будущего время и тянулось, и летело…

Что-то поснимали, что-то повторяли. Не помню. А вот потом… Тито – мужичок, худенький, бородатенький, оказавшийся главным на конюшне, спрятанной от глаз в лесочке рядом с городом, вроде в городе, а уже и нет, предложил сесть и попробовать себя на коне верхом. До этого я никогда не был в седле, но отступать было нельзя. Нельзя, и точка. И для себя нельзя, а перед другими тем более. Вывели тогда здоровенного конягу по кличке Редут. Хрен залезешь, хрен спрыгнешь. Спина широченная. Ноги без тренировки не раздвигались. Спасибо Титу, который потом дрючил по правилам езды верхом. Да и просто не было элементарных понятий о помидорах… Ну, запрыгнул. Коняга на вожже пошёл по кругу. Но они так хорошо чувствуют качество наездника, что в последствие не один раз подтверждалось, пока не набил руку, жопу и коленки. Редут просто лёг и тут же резко встал, пытаясь скинуть то, что сидело на нём. Не вышло. Сжавшись в комок и напряг мышцы, удержался. Коняга проделал ещё один трюк, встав на дыбы. Опять это в седле сумело усидеть. И тогда потрусил Редут, подчинившись, по кругу… Седок же приходил в себя от пережитого, медленно понимая суть свершившегося: он сумел, у него получилось…

Потом было ещё что-то… Но помню скомкано… Опять снимали, опять повторяли дубли. Что-то ковбойское, романтическое.

С нами была девушка Оленька, которая шмякнулась с Редута на всю попу, но вида не показала, а снова залезла на него и докружила свою часть. Девушка с характером…

Через несколько дней вылазка повторилась, но уже меньшим составом: Румын, Оленька и я. Тит поставил нас отбивать денники. Потом, через много недель, он признался, что специально заставил «выскочек из МГИМО» чистить навоз. Проверял… Однако эта троица взяла лопаты, вилы, тачку и пошла работать. Поначалу запах… ой, какой крепкий да ядрёный почти сбивал с ног. Был у меня тогда насморк. Прочный такой, что нос не дышал. К концу работы и нос задышал, и куда-то улетучился насморк вместе с парами, исходивших от опилок, густо сдобренных мочой и навозом.

Троица сумела вычистить все денники дочиста, как положено. Вот так и остался на конюшне на целых три года… Почти на все выходные и праздники…»

Тито Пантекорво в фильме "Куда вернуться нельзя"

***

Оля Ципилёва, о которой вспоминают Глеб Смирнов и Алексей Кунченко и в которую были влюблены многие мои знакомые, училась на одном со мной факультете, но была на два года младше.

Я познакомился с ней с «Артеке», куда мы с Румыном и Дунаевым заехали отдохнуть после съёмок в Бахчисарае[2]. Ольга работала в пионерском лагере переводчиком французской делегации. Мы с ней разговорились, и она (к моему огромному удивлению) принялась рассказывать, что её знакомый по прозвищу Френч снял со своими друзьями фильм, и подробно пересказала мне «Once We Were Younger». Френч участвовал в сцене общей драки в салуне и в число моих соратников не входил (я даже не знаю его имени), но он брал у меня фильм и показывал его кому-то… Я объяснил Ольге, что фильм снял я. Мы подружились, и она органично влилась в мою компанию. К нашим киносъёмкам Ольга относилась, как мне кажется, с некоторой иронией. Впрочем, пару-тройку раз она всё-таки снялась в каких-то эпизодах

***

Был случай, после которого я навсегда запомнил, что лошадей нельзя пугать. Мы готовили Алексея Корукова к съёмке. Ему чаще остальных поручалось сниматься верхом, так как он увереннее всех держался в седле. В тот раз ему предстояло изображать индейца. Мы одели его, оставалось нацепить на голову размашистый убор из перьев. Алексей стоял перед лошадью, готовый вспрыгнуть на неё. Он нагнулся, надевая головной убор, и резко распрямился. Лошадь в ужасе шарахнулась, взбрыкнула, поднялась на дыбы: мгновение назад перед ней стоял знакомый человек, а теперь возникло неведомое чудище. Мы не предполагали, что животное может так отреагировать. Лошадь шарахнулась и ударила задними ногами. Наверное, не очень сильно ударила, копытом чуть задела треногу с кинокамерой, но тренога разлетелась, кинокамера взвилась в

поднебесье, и при падении её спасли только глубокие сугробы.

Когда я отчистил аппаратуру, мы продолжили съёмку. Работали усердно и долго. Всё складывалось наилучшим образом. Таких скачек мы больше никогда не снимали. Меня смущало только одно – плёнка давно должна была закончится, но она не кончалась. Через час или два я взглянул на счётчик и понял, что кассету заклинило, плёнка не протягивалась механизмом. Камера издавала правильный звук, моторчик жужжал, но плёнка не двигалась. Мы не сняли ни единого кадра! Удар копытом и полёт кинокамеры сделали своё дело.

***

Для фильма «Куда вернуться нельзя» я искал длинноволосую девушку, которая согласилась бы сняться обнажённой – выйти из реки. Такая девушка нашлась быстро, её звали Ольга. Накрапывал дождик, когда она впервые приехала к нам, и я сказал: «Раздевайтесь». Оля улыбнулась: «Прям здесь? Сразу?»… Она знала, что ей предстояло раздеться перед кинокамерой, относилась к этому легко, шутила, вела себя по-свойски. Одна из её сокурсниц, через которую мы познакомились с Ольгой, вспоминает: «Насчёт того, как она согласилась, помню, что совершенно обычно, как кот чихнул. Оля была высокой, с большой грудью, с длинными каштановыми волосами, по-моему, где-то танцевала, и девушкой она была нетяжёлого поведения. Даже немолодые преподаватели тушевались, когда она клала богатую грудь на парту, а в вырез вешала солнечные очки, подаваясь корпусом вперёд типа «что же вам ещё такого сообщить про экономические взгляды Кейнса?». Для такого психотипа даже самые пуританские времена не имеют ни малейшего значения».

В фильме от Ольги всего-то требовалось неторопливо выйти из воды, остановиться, встряхнуть волосами, откинув их назад, и одеться. Ничего распутного, ничего сложного. Ради этого эпизода мы отправились на берег Волги, где предыдущим летом провели месяц на военных сборах. Но не река и не леса поразили моё воображение и заставили снова отправиться в те края. Меня заворожили виды, открывавшиеся нам во время движения на пароходике: постоянно меняющаяся картина, многослойность живых декораций, несколько плоскостей, которые невидимый режиссёр тянул мимо нас с разными скоростями – ближний слой двигался быстро, а дальний перемещался медленно. Меня всегда завораживали эти слои. Меня окружала шумная орава студентов МГИМО, только что сбросивших с себя кирзовые сапоги, вонючие портянки и мечтавших о чистых девушках и вкусной выпивке, а я не мог оторваться от проплывавших мимо речных берегов и думал только о них. Что-то необъяснимое пробуждалось во мне

при виде этих плавно перемещавшихся пейзажей, что-то от первопроходцев. Река и неведомая земля, в глубине которой мерещились затаившиеся в зарослях дикари. Мне почти шестьдесят, а я до сих пор испытываю те же чувства, когда смотрю с реки на берег. Позже я пытался запечатлеть движение берегов на видео, но картина на экране получается не столь объёмной, не глубокой, слои сплющиваются, настроение исчезает. Но ощущения, возникшие во время путешествия по реке хранились в моей памяти. Они-то и заставили меня поехать в те места, хотя для задуманной сцены можно было найти речку и поближе – приехать, провести съёмку в течение получаса и убраться восвояси. Но мы предприняли дальнее путешествие и прожили в палатке несколько дней.

Кстати, тот кадр, ради которого мы привезли Ольгу на просторные берега Волги, получился не таким, как я представлял его. Мой опыт подвёл меня. Я ошибся с диафрагмой при съёмке, и женское тело вышло слишком затемнённым на фоне искрящейся под солнцем воды. Если бы я делал дубли, то выбрал бы наиболее удачный вариант, но дублей не было.

***

Главной экспедицией этого фильма стало путешествие в Крым, в Лисью Бухту, о которой я узнал от студента операторского факультета ВГИКа. Он снимал в Лисьей Бухте курсовую работу про бойцов кунг-фу. Я увидел на фотографиях человека в просторной чёрной китайской одежде на фоне горы Кара-Даг. Человек был сфотографирован в разных боевых стойках, дрался с кем-то, высоко вскинув ногу, зависал в прыжке, разглядывал сидевшего у него на запястье зелёного богомола. А вокруг громоздились залитые солнцем жёлтые холмы. Я понял, что хочу попасть туда. В 1980-х Лисья Бухта ещё не славилась нудистскими пляжами, место было закрытое, раз в неделю его «прочёсывали» пограничники, так что «дикий» отдых там не разрешался. Однако нам повезло, мы поставили палатку и провели в Лисьей Бухте несколько дней без приключений.

Материал получился прекрасный, без брака, и я решил использовать его целиком, что было ошибкой. Завывание ветра, изнурённый путник, хруст песка и камней под каблуками, бесконечные панорамы гор и травы на ветру, виды пересохшего озера – недопустимое однообразие. Нам открылись такие чудесные места, что я постарался запечатлеть всё, а потом, собрав фильм, ужаснулся и стал выбрасывать панораму за панорамой. Впрочем, обилие гор было не самым серьёзным огрехом в том фильме. Художник Александр Шеко, посмотревший черновой монтаж, сказал: «Вижу влияние Антониони: длинноты,

затянутость, шум ветра». Это замечание меня если не подкосило, то сильно огорчило. Я вовсе не пытался подражать итальянскому классику, не копировал его, я просто не умел выстроить ритм фильма и вообще не понимал толком, что такое режиссура.

Над картиной «Куда вернуться нельзя» мы трудились почти год, но так и не завершили эту эпопею. Позже я включил некоторые эпизоды в фильм «Пересилие», остальное уничтожил, осознав никудышность материала. «Куда вернуться нельзя» – мой крупнейший провал, заставивший меня понять, что кино надо делать по-другому и о другом…

Квентин Тарантино рассказывал о своём первом неудачном опыте: «Когда мне было года двадцать два, я позаимствовал шестнадцатимиллиметровую кинокамеру и потом, три года по выходным или когда были деньги, снимал самодельное кино „День рождения моего лучшего друга“. Но я был не в состоянии проявить плёнку. Я выкраивал деньги для фильма из своей мизерной зарплаты в видеопрокате. И только *после трёх лет съёмок* я наконец собрал достаточно денег для того, чтобы сдать фильм в лабораторию. Я начал монтировать полученный материал, и меня чуть не хватил удар. Это было совсем не то, что я задумал. Всё никуда не годилось. Заканчивать значило потратить ещё года полтора и тешить себя мыслью типа: „Ничего, мы находимся на завершающем этапе“. Вместо этого я сказал себе: „Это была киношкола, теперь я знаю, как не надо делать кино“»…

Владимир Дуглас в фильме "Вспоминая Себя"

***

Вестерн до недавних пор оставался моим любимым жанром. Дело в том, что я отдаю предпочтение фильмам ясным, не обременённым чрезмерными головоломками и техническими средствами. Вестерны были одной из начальных ступеней мирового кинематографа, они отличались простотой во всём, даже персонажей – плохих и хороших парней – до середины тридцатых годов легко можно было определить по их одежде

(злодеи носили чёрное, хорошие ребята были в светлом, надевали белые шляпы). Кроме того, вестерны до 1960-х, пусть и населённые мерзавцами всех мастей, не пропагандировали насилие, как, впрочем, и кино в целом. Насилие изображалось драматургическими средствами, а не визуальными. Лишь к 1970-м годам кровь на экране полилась обильно, и чем ближе к нашим дням, тем потоки её ширились. Я часто ловлю себя на мысли, что фильм перестаёт нравиться мне, едва происходит первая перестрелка (она определяет качество всего фильма).

Американский Дикий Запад был территорией грубости и насилия, но американцы лучше всех сумели наполнить духом романтики свою историю того периода, никто другой не сотворил из своей истории такой миф. Этот миф завоевал моё детское сердце и сделал меня верным служителем вестерна (хотя много ли я наслужил-то – две короткометражки в чистой, незамутнённой форме вестерна и два фильма, где присутствовал положенный вестерну антураж, но ни сюжет, ни идея не имели ничего общего с духом авантюрного романа).

***

«Для меня начало восьмидесятых навсегда останется годами бесстрашия, когда времени хватало на всё. И не только потому, что мы были моложе и худее, – незнание помогало нам на любое дело бросаться с радостью. Мы не знали цены вещам и не думали о рынке. У нас не было памяти, так что мы подражали всему, что нам нравилось, и получали от этого удовольствие» (Педро Альмодовар).

Я тоже подражал, но без желания подражать. Просто пытался воспроизвести в новом виде, более соответствующем моему настроению и умению, то, что мне нравилось у других. Это, кстати сказать, относилось не только к фильмам, но и к поведению в целом. Я легко перенимал, например, чью-то манеру говорить, даже не замечая, что я говорю чужим голосом. Да, было и такое…

***

Возможно, к этим воспоминаниям меня подтолкнуло не столько желание рассказать о наших киносъёмках и нашей увлекательной юности, сколько потребность восстановить для себя то, чем я жил, убедиться в том, что всё это не сон. Ещё мне хочется рассказать о том, что моя страсть к фотографированию, киносъёмкам, рисованию, литературе и женщинам заключала в себе гораздо больше, чем любое увлечение или работа. Я не просто получал удовольствие, через кино и литературу я открывал для себя мир людей и мир самого себя, тем самым расширял, увеличивал, выходил за пределы самого себя. Я

проникал в других людей, и они проникли в меня, наполняли и переполняли меня собой. Наверное, это и есть любовь. Мне хочется напомнить то, о чём многие знают и без меня: каждый из нас – не просто физическая оболочка, не мешок с костями, пусть и умеющий философствовать, но каждый из нас – часть Высокого и Непостижимого. Через искусство и любовные связи я пытался найти ключ к пониманию мироздания. Мне было необходимо понять смысл жизни. И ещё мне хочется, рассказывая обо всём этом, вернуть себе эти утерянные состояния. Надеюсь, что мои воспоминания пробудят во мне прежнюю эйфорию творчества.

[1] В багажнике машины Алексей ехал на натурную съёмку фильма «Куда вернуться нельзя». Нас было слишком много, в салоне автомобиля все не поместились, и Алексей вызвался ехать в багажнике. За рулём был Виктор Митрофанов. Был ещё один случай, когда мы везли актёра в багажнике (кажется, Володю Дунаева) на съёмку какого-то «бандитского» фильма.

[2] Подробно об этом в книге «Ощупью».

Из тетрадей 1980-х

Я полюбил сон. Полюбил как произведение искусства, как кино, как творение, которым я могу наслаждаться. Вместе со сном приходит Невероятное и Чудесное, увлекающее меня в неведомые пространства.

Каждый раз просыпаюсь труднее. Или только кажется, что труднее? Каждое утро желание остаться во сне всё сильнее, оно властвует, оно подчиняет себе. Приходится прилагать огромные силы, чтобы преодолеть сон. Но ради чего? Ради того, чтобы здесь, вне сна, пытаться создавать новый сон, рукотворный сон – кино.

Создавать кино приятно. Но кино никогда не будет иметь то, что имеет сон, ибо кино ограничено материальными возможностями.

***

Про фильм говорят «В этой картине», но про живопись говорят: «На этой картине». Кино приравнивается к картине, а не к музыке и книге, однако отношение к кино всё равно не похоже на отношение к живописи: «в картине» и «на картине».

***

Писатель (художник, режиссёр, композитор и т.д.):

– Сейчас завершу работу и сразу уйду в запой.

– Почему? Зачем?

– Потому что жизнь прекратится. Ничего ведь тут нет, что могло бы удержать. Только работа моя заставляет меня

держаться, только в ней есть смысл. Заканчивается работа – заканчивается жизнь.

***

Кино не есть действие. Кино – состояние. Ощущение состояния. Но это состояние изображается через действие, через рассказанную историю. У одних получается просто изображение событий, у других получается состояние.

Экранизировать можно любую сцену. Главное – не ЧТО показать, а КАК показать. Если отыскать правильное КАК, то фильм будет держать.

Разумеется, нельзя полностью лишать фильм действия (сюжета). Какая-то, пусть самая примитивная линия, всё-таки должна быть, чтобы фильм не превратился в разрозненные картинки. Изображение само по себе не сможет окунуть зрителя в состояние. То есть действие – повод для того, чтобы показать обстановку, атрибуты, физическое и психическое состояние и т. д.

Непозволительно допускать в фильмах пустоту. Каждый кадр должен быть заполнен – звуком ли, движением ли, чем угодно, но заполнен. Однако движение в кадре, если за этим движением ничего нет, если движение делается ради собственно движения, то это худшее наполнение фильма. Красота людей, красота природы, изысканность рисунка, созданного объективом кинокамеры, не значат ничего. Красоты предостаточно вокруг нас. Красота в кино – это лишь инструмент, к которому обращается художник, чтобы донести свою мысль. Так же обстоит и с уродством…

Окончание съёмки, сборы домой

***

Преступно не использовать естественные «рисунки»: складки одежды, тени, блики на стекле, посуде, расползающуюся краску, лужу, дым и пр.

***

Диалоги.

Избегать поочерёдного показа говорящих. Показ каждого из них в момент произнесения текста можно приравнять к тому, как в плохой книге автор пишет: «Он сказал, она сказала, он сказал, она сказала, он сказал…»

***

Сон показать через воду.

Человек спит – он в воде.

Бредит – он в воде.

Он плавает вместе с простынёй. Слабое освещение.

***

«Всё тленно, всё уходит. А я бессмертия хочу!»

И показать сваленный крест с распятым человеком. Это распятие лежит посреди замусоренного пустыря, оно никому не нужно. Пыльный ветер перелистывает страницы больших книг со священными текстами. Приколоченный к кресту человек грязен, по его лицу струятся слёзы и оставляют светлые следы.

***

У Набокова: «Был жаркий, насквозь синий день». По мне, жаркий день не бывает синим, он жёлтый. А вот если показать в кино синий день, то уже не имеет значения, кто как думает, потому что день будет синий, это будет факт. Кино обладает непререкаемостью. Оно – особая материя, особый мир. Зритель может сколь угодно не принимать эту материю, не соглашаться с ней, но она есть, она реальна, она видима всеми.

***

Женское тело, лобок сбоку, волосы, наезд. Сделать превращение в холмик, поросший травой. Могила.

***

Неодолимое желание – любоваться женщинами. Смотреть на них неотрывно. Склоняюсь перед их красотой. Люблю их не меньше, чем люблю небо. На небо могу смотреть бесконечно. Облака… пушистые, тяжёлые, густые, похожие на плывущие под водой куски ваты. Упадёшь в облако и мягко запутаешься. Так кажется. Хочется упасть и увязнуть в облаках. Хочется упасть в женщин, опрокинуться в них – как в небо. Увязнуть в них. Уйти в них. Исчезнуть в них. Они – волшебство. Их тела – волшебство, коварство, опасность.

Кадр из фильма "Большой сон"

***

Мужской орган – древесный столб. Из него начинают вырастать ветви, они тянутся в разные стороны. Вокруг шумит лес. Полумрак. Ветви тянутся друг к другу, сплетаются. Деревья прижимаются друг к другу. В некоторых деревьях видны тёмные дупла, туда тянутся стволы-члены. Когда они начинают совокупляться, кроны деревьев раскачиваются, шумят громче и громче, поднимается ветер, начинается ураган. Одни деревья совокупляются, другие хлещут их ветвями.

***

Море.

Жёлтый пляж безлюдно растянулся песочным телом и неподвижно прислушивается к шуму воды. Море лениво скручивает волны, обрамляя их кружевной пеной, и видно под ними, как в солнечных лучах волны превращаются в жидкий изумруд.

Синее густое небо томно вздыхает и покачивается над зелёным морем. Жара.

Из-за жёлтых дюн появляется смуглая женская фигурка, совершенно раздетая, но с большой красной сумкой на плече. Покачивая мягко бёдрами, фигурка приближается к воде и останавливается. Некоторое время море покорно, по-собачьи лижет её стройные загорелые ноги.

Красная сумка соскальзывает с плеча, тяжело ударяется о песок, и из неё вылезает заспанный львёнок с молоденькой щетиной на морде. Он устраивается возле самых ног хозяйки и с любопытством разглядывает пенящиеся кружева волн.

Женщина томно потягивается, поднимает руки к небу, затем медленно опускает их, приседает на корточки и улыбается. Она протягивает руки вперёд и ловко хватает очередную набежавшую волну. Вода послушно задерживается в её длинных пальцах.

Женщина тянет на себя глубоко дышащее полотно моря и начинает скручивать его, словно покрывало.

Под морским полотном появляется песок. Пустыня. На горизонте различается в песке голова Сфинкса.

Море свёртывается в небольшой рулон, и ловкие женские руки укладывают его в красную сумку, из которой недавно выбрался львёнок.

– Кис-кис, – говорит женщина, вешает сумку на плечо и неторопливо шагает по жёлтой пустыне.

Сергей Лукасов и Юля Нефёдова
в фильме "Светлая память о чёрном"

***

Снять фильм – выполнить какую-то задачу. Не всегда эта задача ясно сформулирована, не всегда осознаётся автором, но она должна быть. Если её нет, то не получится произведение искусства. Ища ответы на жизненно важные вопросы, художник создаёт настоящий фильм. Не все захотят смотреть его, но некоторым он понадобится, чтобы жить дальше.

***

Успеть как можно больше. Слишком мало времени выделено. Как-то не обращаю внимание на это, пока вдруг нутром не начинаю ощущать эту нехватку времени. Не страшно, что времени может не хватить, не страшно, что время моё кончится. Страшно, что не успею того, что я должен успеть.

Впрочем, это ерунда – думать о том, что не успею сделать что-то. Главное – чтобы ушла усталость.

***

Режиссёр должен давать зрителю то, чего у зрителя нет, в нём должно быть больше, чем в зрителе. Если автор книги или фильма равен по своему уровню публике, то он не способен предложить зрителям новые пространства.

Я открываю книгу, чтобы наполнить себя новым. Иду в кинотеатр, чтобы наполнить себя новым. Но как редко

происходит насыщение! Развлечений много, жвачки много, а настоящей пищи почти нет. Жажда не утоляется.

***

– Знаешь, долгое время мне казалось, что я сплю, что меня поглотил кошмар. Я хотел проснуться во что бы то ни стало и лишь потом понял, что пробуждение от этого сна – смерть.

– На эту мысль тебя его смерть натолкнула?

– Нет, я раньше понял. Пока мы спим, происходит НЕЧТО: сказка, чудо, чувства, не сравнимые ни с чем. Но стоит проснуться, как сон умирает. И что остаётся? Чашка кофе, утренняя газета, толчея в транспорте, а ведь это всё – ничто. Во всём – пустота.

– И всё же всё это есть?

– Есть. И работа есть, и друзья… Но они становятся ощутимыми, только когда начинаешь с ними играть. В любовь, дружбу, жизнь, смерть, потому что всё это придумано людьми для чего-то. Когда я разрезаю палец бритвой, я чувствую боль. Но она остаётся невыраженной, пока я не начну играть в неё. Я могу изобразить страдальца и скрутиться от боли. А могу изобразить мужественного героя и стерпеть боль, не моргнув глазом. Зависит от меня. А боль останется прежней… То же и смерть. Покуда я верю, что это конец, это будет смерть. Но если я играю в неё, зная, что она вымысел, то я не умираю. Другие думают, что я ухожу из жизни, но я-то всего лишь играю в смерть… или в жизнь, раз уж они одно целое.

– Одно целое?

– Конечно. Как сон и пробуждение. Пока ты спишь, ты живёшь, да ещё как живёшь! Большой сон – большая жизнь! Если человек умирает от смерти, то он не жил и при жизни. Прекратить самого себя от того лишь, что сыграл роль и сбросил маску с костюмом? Нет… Я просто просыпаюсь и жду другого сна…[1]

***

Когда мир начинает давить, когда мир делается непонятным, герой попадает в интерьер кошмара. Пространство изломано. Пол сходится на заднем плане с потолком. Шкафы наклонены. Дверцы болтаются на ветру, дверные проёмы велики для дверей. Выдвижные ящики выползают с шумом, из них высыпается бумага. Бумага похожа на бурный поток воды. Камера опускается вместе с потоком бумаги и останавливается перед какой-то картиной на полу. Её почти не видно, она почти полностью засыпана бумагой, видна лишь массивная золочёная рама.

***

Первейшая задача – звук.

Какой звук должен сопровождать текст? Мне кажется, что музыкально – никакой. Без мелодии. Но по настроению вне музыкальных инструментов – это непрекращающийся фон множества далёких голосов, выкриков, выстрелов. Это нечто постоянно угрожающее, надвигающееся, что-то такое, от чего хочется скрыться скорее, спастись, избавиться. Это – стихия, ломающая в своём буйстве всё без разбора.

***

Цвет – мерзопакостнейший, непромытый, серый. Засорённость, цветовая неопрятность. Грязность. Для «Охотника» нужен грязный цвет, но для такой «грязности» требуется киноплёнка высокого качества и хорошая оптика. На советской плёнке этого не добиться.

***

Птицы лгут, приглашая человека летать. Но люди лгут, даже не приглашая летать.

***

Жизнь – балаган и маскарад. Лица, лица, лица – кто на себя чьё лицо натянул? Кто кем нарядился? Кто есть кто без маски?

Кадры из фильма "В кинозале ночью"

***

Гости уходят, хозяева остаются одни. Закрывая за собой дверь, гости снимают свои лица, пластилиновые улыбки, вынимают горящие радостью глаза. Вместо ярких подвижных физиономий остаются лысые головы со стёртыми лицами – гладкие, серые, с тёмными глазницами, одинаковые, будто у всех

натянуты на головы чулки.

Усталые хозяева сидят за столом друг против друга. Их лица тоже похожи на бесчувственные маски-чулки.

Один из гостей выходит в задумчивости на проезжую часть, его сшибает мчащийся автомобиль.

Человек попадает в аварию, его тело лопается, как надутый целлофановый мешок. Из него вываливаются книжки, радиоприёмники, кассеты, сосиски, деньги, пистолеты… целая куча всякой всячины рассыпается по тротуару.

Прохожие неприятно морщатся, переминаются с ноги на ногу. Кто-то наклоняется, поднимает книгу, выбирает ещё что-то. Следом наклоняется другой человек, тоже поднимает что-то.

Что оставляет нам ушедший? Что мы возьмём от него? Память? Слово? Или деньги? Или ничего?

Камера поднимается и показывает сверху, как люди копошатся в потрохах мертвеца. Они толкаются, давят друг друга. Толпа растёт и растёт. Уже не видно погибшего, никто не понимает, что произошло, но все лезут друг на друга.

***

Он: – Что с тобой? Всё так быстро меняется. Только что было солнце, а сейчас уже вон какие тучи… А что потом? Ты что, не хочешь говорить?

Она: – Я думаю… У меня такое впечатление, будто мы видимся в последний раз… Будто я умираю… или даже не я, а что-то во мне…

Он: – Перестань.

Она: – Нет, я ощущаю это ясно… Я как будто ухожу…

Он: – Это любовь уходит… Умирает… А с ней умираем и мы.

Она: – Почему любовь? Зачем ты так говоришь?

Он: – Потому что я чувствую то же, что и ты. Только ты сказала об этом, а я нет. Я думал, что это временное, как плохое настроение… А это умирает главное чувство… Любовь. И вслед за ней умрёт что-нибудь ещё, потом ещё. И в результате ничего не останется… Страшно… Как жить, если ничего нет?

Она: – Не говори так, не надо!

Он: – Не надо? Это уже происходит, и мы видим это. И бессильны… Два самых близких не в силах помочь друг другу… Умирает чувство… Смерть чувства страшнее, чем смерть тела. Сидишь и смотришь, как умирает что-то большее, чем ты сам…

Она: – А если это неправда? Может быть, это вовсе не смерть? Ведь всё было так хорошо… Не бывает так, чтобы сразу всё прекратилось. Может, это и не смерть… Помнишь, как у Цветаевой: «Тебя уже нет в тебе, ты уже целиком во мне». Это про нас… Не умирает любовь. Не бывает такого. Просто мы

становимся другими, перерождаемся. Мне раньше нужно было видеть тебя ежеминутно, а теперь нет в том нужды. Ты уже весь во мне. Мне необязательно твоё присутствие. Ты весь во мне, а я в тебе. Поэтому мы чувствуем, как покидает нас что-то. Это не любовь, а мы сами покидаем себя, переходим из себя в другого.

Он: – Глупость, чепуха философская.

Она: – Почему?

Он: – Потому что если я не в силах сохранить любовь в прежнем качестве, то для меня она умирает. Для меня она не вечна! Любовь, единственно, что достойно вечной жизни, и та умирает. Зачем вообще тогда жить!

Она: – Но она не умирает! Это мы… меняемся!

Он: – Не хочу! Не могу! Не хочу, чтобы ты менялась! Не хочу, чтобы ты была не ты! Хочу чувствовать тебя, трогать, любить!.. Ты не уйдёшь?

Она: – А зачем?

Он: – Не уйдёшь.

Она: – Почему бы и нет?

Он: – Но я останусь один.

Она: – Разве? А Чувства? Я думала, ты живёшь чувствами… Они останутся с тобой… Я уйду, но всё останется. Не возникнет пустоты. Её нет…

Участники фильма "Дом"

***

Она была самая необыкновенная женщина, таких он раньше не встречал. Она была вся живая, вся из плоти, *из ощутимой на расстоянии плоти*. Она была *вся не здесь*, а где-то далеко от людей, среди которых жила. Вся *очень настоящая*, но вместе с тем, будто вышедшая из прозрачного видения, сотканная из теней и солнечных зайчиков. Одетая в серо-голубое, она казалась нереальной.

Плоть – показать её красивую руку. Кисть. И шею, с жилками. Сделать освещение таким, чтобы свет казался льющимся изнутри женщины. Но какими средствами изобразить на экране, что она

вся не здесь?

***

Тело. Эластичное. Кошка. Плавное. Тягучее. Ленивое. Рисунок расслабленных мышц. Мышцы – важнейшее в эротическом изображении тела. Они не должны быть напряжёнными, только расслабленными.

***

Утро в городе. Нагромождение машин, домов, людей, сутолока. Как изобразить пробуждающийся и всепоглощающий хаос мегаполиса?

***

Как изобразить на экране витающие в пространстве эхо, которое в конце концов попадает в большой винный бокал и успокаивается там?

***

Для фильма «Анонимус». Сцена в библиотеке.

– Сколько раз брал я эту книгу с картинками, столько раз возникал этот ободранный старик… Чёрная правда… Что-то страшное льётся из его пустого сердца и затягивает в топкую дыру его памяти…

– Не пойму тебя. Ты бредишь?

– Это не бред… Книга будит во мне неприятное… Мне вспоминается женщина, её гибкое тело, лоснящееся в мутном свете масляных ламп… Помню чей-то отвратительный взгляд в дверном проёме. Помню, как меня обволакивали чужие мысли… и я терял над собой контроль…

– Тебе было плохо, и никто не помог?

– Никто… Никого рядом… Только образы, они обретали плоть… И какая-то живая несуразица, ни о чём не говорящая… Мусор… А я старался думать только о Ней, потому что она одна могла спасти меня… Только она… Только Женщина…

Здесь необходимо дать крупный план женского лица. И нужно какое-то быстрое движение в сторону, как если бы кто-то резко отвёл глаза. И объектив должен ухватить отражение женщины в большом зеркале. Женщина обнажена, её тело сияет. Но это – одно мгновение, чтобы обожгло сердце, перехватило дыхание.

***

«Анонимус». Полутёмный пивной зал, грязный стол, следы стаканов на столе, хлебные крошки. Уставший, небритый, пьяный мужчина мнёт руками кепку. Крупным планом грязные ногти.

– Иногда мне кажется, что разрывается время, и во тьме появляется лицо – НЕОБЫКНОВЕННОЕ. У соседской женщины

тоже такое лицо, но оно не кажется мне таким чудесным, и оно не убегает в туннель сияющих стеклянных дворцов. Оно обыкновенно, потому что оно постоянно за стеной, постоянно рядом, как вот та вывеска с пылающими цветными буквами… Горящие фары, рекламные перемигивания… Обыкновенный ночной город, из которого гений-поэт будет выковыривать художественные метафоры… А мне всё равно… Меня пугает город! Меня пугают люди! Я жажду увидеть ТО лицо! Почему его нет?…

***

Косматой правдой ведьма врывается в нашу устоявшуюся жизнь, рвёт наши мысли, кипящим маслом выжигает идеалы, не оставляя ничего.

***

«Анонимус».

– Мне страшно от этих огней! Они ползут в глаза! Я боюсь! Уберите огни! Кто-нибудь, уберите огни!

Он падает на колени, обхватывает голову обеими руками. Бьётся головой о пол Оглушительно звучит рёв автомобилей.

В следующем кадре дать его глаза крупно, на весь экран.

Он приоткрывает их с опаской, камера медленно отъезжает. Мужчина прижимается к женщине, прячет голову в её плечо. Он плачет. Они лежат в постели. Женщина обнимает его, гладит, успокаивает.

– Не бойся, всё хорошо, не бойся.

***

Человек, грустно смотреть на тебя. Как жаль… Ты живёшь в водовороте страстей, но успеваешь ощутить на себе давление безразличия и одиночества. Ты бываешь с другими, но не успеваешь быть с собой. Ты боишься посмотреть на себя в зеркало, боишься не увидеть там ничего. Ты привыкаешь, что тебя нет. Ты рассыпаешься пустыми звуками слов. Ты – давно не ты. Ты ненастоящий, и тебя окружают такие же ненастоящие существа…

***

Сделать фильм про больного человека. Никто не видит его болезни, его считают ленивым, бесхребетным. Его подвиг в том, что он сопротивляется наступающей болезни и живёт, находя радости в самом малом. Человеку не нужно много, ему нужно только свободное дыхание и свободное движение в каждую секунду. Он живёт в своём ритме, в собственном режиме, не объясняя ничего никому. Он что-то постоянно пишет, и зритель

узнаёт о его мыслях через его тетради. Зритель, но не окружающие люди. А когда этот человек умирает, из его дома выносят его вещи, в том числе и его тетради. Всё это отправляется в мусорные баки, затем – на свалку.

Мы ничего не знаем друг о друге, даже не пытаемся заглянуть в чужую душу.

Кадр из фильма "Большой сон, большая жизнь"

***

На тёмном экране начинают проявляться контуры младенца. Ребёнок далеко от камеры. Приближение трансфокатором и одновременно на тележке. Крупность становится такой, что видны поры на коже ребёнка.

Голос: «Может быть, жизнь в чём-то перестаралась? Или это мы переусердствовали в нашей мудрости? А всё ведь так просто».

На чёрном фоне: голая женщина раздвигает ноги, к ней приближается голый мужчина. Эрекция крупным планом, на мгновение член преображается в жерло орудия. Мужчина ложится между ног женщины. Камера надвигается на них, проезжает над спиной мужчины к светящейся в отдалении точке. По мере приближения камеры становится виден экран телевизора. На экране фильм: видно, как совокупляются обезьяны. Чья-то рука принимается быстро замазывать чёрной краской экран телевизора.

Голос: «Может быть, мы переусердствовали в нашей морали?»

***

Поле брани. Трупы солдат. По полю идёт человек с огромной связкой масок. Он склоняется к мертвецам и снимает с них маски человеческих лиц: «Вы более не нуждаетесь в этом. Теперь вы настоящие». Маски громко стучат друг о друга.

***

Ночь. Тёмная комната. Её надо сделать в прямом смысле слова тёмной – тёмные стены, тёмная мебель, тёмный пол. Освещение едва очерчивает контуры. Обнажённая женщина надевает на себя через голову светлую ночную рубашку. Ткань легко скользит по телу, мягко колышется. Белое пятно ночной

рубашки в тёмном пространстве. Пятно должно только обозначать фигуру человека, но не обрисовывать её чётко.

***

Совесть – инструмент для очищения души. Искусство служит почти той же цели. Значит ли это, что искусство сродни совести?

***

Кинематограф смертен, ибо зависит от техники; он стремится к новым высотам, заполучая новые технические возможности. Поэтому у него нет ценностей, нет морали. Кинематограф – искусство без морали. Кино стремится развлекать, бьётся за массового зрителя, как бьются политики.

Литература тяготеет к мысли, литература живёт идеями. Родившиеся в голове мысли продолжают своё существование даже на клочке бумаги, литература не нуждается в новых технологиях. В этом её бессмертие. Текст сохраняется и на бумаге, и на коже, и на камне. Плохо он виден или хорошо, это не меняет содержания.

***

Художник не может быть ни мужчиной, ни женщиной. «Когда двое станут одно» – это и есть художник.

[1] Позже этот диалог вошёл в фильм «Большой сон, большая жизнь».

Параллельное кино

Первые кадры фильма «Вспоминая себя»: на чёрном фоне сидит длинноволосый человек, голова опущена, тонкая рука поднимается ко лбу, трёт лицо, словно желая избавиться от боли или заставляя себя вспомнить что-то; камера медленно надвигается на лицо человека, за кадром звучит голос: «Память моя, дай мне силы из глубин твоих извлечь то, что мучит. Дай мне вспомнить себя. Жестокость свою хочу вспомнить и трусость, кровь и слёзы увидеть, потому что они есть. Как на исповеди своей жажду заглянуть в собственное лицо, ведь на исповеди рассказывают правду. И я хочу поведать правду – себе самому. Точно знаю, что нет у меня ангельских крыльев за спиной, иначе не приходил бы, память моя, к тебе за помощью. Но только не верю я, что душа моя вся заплёвана. Хоть что-то хорошее должно в ней быть, хоть один порыв. И ты, память моя, должна мне помочь. Дай мне вспомнить себя. Каков я был? Помоги…»

Мы взялись за «Вспоминая себя» осенью 1986 года, мне было двадцать шесть лет. «Вспоминая себя» – вестерн, если судить по одёжке. Меня не отпускала эта внешняя форма, она казалась мне выразительнее других. В «Большом сне» тоже есть отголоски

вестерна в некоторых сценах – шляпы и револьверы, но основное «тело» фильма погружено в наши дни.

Мне очень хотелось показать грязь жизни, поэтому с такой тщательностью я замусоривал кадр: пачкал и рвал объявления на стене, заплёвывал поверхность стола, укладывал мёртвые тела в потемневший талый снег и т. д. Через грязь внешнюю я пытался показать грязь внутреннюю. Меня интересовала жизнь как движение к смерти и насилие как форма самоуничтожения: «На чьих костях стоит моя жизнь? Господи… Помоги мне разобраться в самом себе. Кто я такой? Почему прикосновение чужих судеб так болезненно? Зачем мне мысли, если я от них в тупик попадаю, если страдания, если кровь и гной? Зачем понимать всё это и чувствовать? Порой мне собственный облик представляется чёрной пастью ободранного волка. Подхожу к зеркалу и вижу клыки под вздёрнутой вверх сопливой губой. Неужели это правда, что живу я только чужой смертью? Неужели это правда, что под ногами у меня чьи-то позвонки хрустят? А я-то думал, что снег… Который из тех людей, что вспоминаются мне, – я? Тот, что убил, или тот, что пал от его руки? Тот, что в перьях позирует перед камерой, воплощая в лице своём целый народ? Или тот, который обсасывает горлышко бутылки в грязном кабаке? Как мне найти себя? Как выделить из этой массы то единственное лицо, которое принадлежит мне? Или у меня нет лица, как нет лица у всего человечества? Но у человечества есть лицо, и оно очень похоже на гладко обглоданный череп».

На съёмках фильма "Вспоминая себя"

Одновременно я любовался деталями, обычно ускользающими от нашего взора. Я гордился тем, как снял крупным планом дымящуюся сигарету: начав с её тлеющего кончика, медленно поднимался вверх вдоль ровной ниточки дыма, а на самом верху дым вдруг скручивался, будто хотел поплясать на месте, и выписывал причудливые кренделя. Жаль, что плёнка попалась плохого качества, и на тёмном фоне

появлялись белёсые пятна, сильно испортившие картину. Брак случался часто, и ошибку исправить не получалось. Я довольствовался тем, что получал из проявочной мастерской, и монтировал даже бракованный материал. Таковы были условия.

Сюжет фильма «Вспоминая себя» прост (если вообще можно применить слово «сюжет», говоря об этом фильме), у персонажей нет имён, поэтому обозначу действующих лиц именами исполнителей. Два товарища – Володя Дунаев и Александр Фёдоров – ссорятся из-за женщины. Ссорятся как-то между прочим, не очень внятно. В результате ссоры Володя убивает Александра, в конце фильма его должен арестовать шериф, но Володя убивает и его. Володя убивает всех, кто становится у него на пути, но фильм вовсе не жестокий, без натурализма, без брызг крови, без вырывающихся из ствола револьвера огня и дыма. Тридцать пять минут разных лиц, натюрмортов, зарисовок на тему Wild West Life. И много голосов за кадром, размышляющих о жизни и смерти: «Столько голосов во мне, и все говорят об одном и том же. Масса людей, толпа, и все будто ищут, ищут эту самую истину. Но только найти её, наверное, нельзя, потому что не существует она сама по себе, как что-то отдельное. Истина – это жизнь, это законы жизни. И при нарушении этих законов течёт кровь. А ведь мы все одинаково в эту жизнь приходим, и все, один подобно другому, должны назад уйти. Но мы забываем об этом и убиваем. И не думаем о том, что каждый раз, убивая кого-то, мы немного убиваем себя, клочок собственной жизни выдираем, шаг за шагом потрошим себя, в результате оставаясь ни с чем».

Это была одна из моих наиболее любимых работ: выполнена аккуратнее остальных фильмов, нет случайных кадров, как в более поздних моих работах, напичканных такими безобразными картинками, что я беспощадно отсёк почти половину, когда пришло время оцифровки и появилась возможность заняться реставрацией того, что сохранилось от этих древних киноплёнок. Сохранилось мало, и это к лучшему – меньше ностальгии и меньше сетования по поводу моей юношеской безграмотности.

Сергей Башкатов в роли индейского вождя в фильме "Вспоминая себя"

***

Стенограмма разговора с Сергеем Башкатовым:

Сергей Башкатов: – Помню, что я говорю: Андрюша, ну какой же я индеец. А он мне: Серёжа, ты вот посмотри. И показывает

мне фотографии. Эти индейцы – рязанские запойные мужики. Такие рожи! Я говорю: всё, вопрос снят. И пошёл сниматься. Мне выдали одеяло и перья.

Андрей Ветер: – Перья из бумаги были сделаны.

Марина Башкатова: – И Алик ходил с вами в лес.

Андрей Ветер: – Это в другой раз. А в этой съёмке участвовал ещё Лёша Коруков, он изображал фотографа. Всего было четыре актёра: Сергей, Лёша Коруков, Андрей Копосов и кто-то ещё. Сцена-то была коротенькая. Индеец должен был сфотографироваться и затем пожать руку фотографу. Ни одного слова в кадре, всё на закадровом тексте.

Сергей Башкатов: – Я совершенно не помню деталей. Про одеяло помню, что выдали его. Раз – закутали в него, парик нацепили, и я уже индеец.

Марина Башкатова: – Сейчас, наверное, и оврага того не осталось…

Андрей Ветер: – Надели на Сергея убор, и лицо у него стало – ну, вот натуральное лицо краснокожего. Жалко, что вся плёнка рассохлась. Когда её оцифровывали, многие испорченные куски пришлось обрезать, поэтому сцена не полностью сохранилась. Я сейчас думаю взяться за восстановление этого фильма, но процесс хлопотный. Был ведь один хронометраж, а теперь из-за обрывов фильм сократился, а звук-то у меня сохранился с прежнего формата, его надо каким-то образом ужимать, подрезать. Сложно, очень сложно… Забавно, что ты сказал про индейца, а я и забыл про ту сцену. У меня перед глазами «Большой сон», а твой индеец – это «Вспоминая себя». Я почему-то совершенно забыл про индейца.

На съёмках фильма "Большой сон"

Сергей Башкатов: – Да, начиналось с индейца. А потом мы уже наряжались ковбоями.

Андрей Ветер: Опять в Битцевский лес ходили, на опушку. У нас вообще Битцы были центром натурных съёмок.

Сергей Башкатов: – Нет, сцену с трупом мы снимали напротив дома, во дворе.

Андрей Ветер: – Сначала в лес ходили, на поляну поближе к ипподрому. Вы там друг напротив друга стояли – Кирилл и ты. Крупные планы снимались, лица. Кирилл доставал из жилетки старинные часы, а затем уже он в тебя стрелял. Но что-то там не получилось с твоим падением…

Сергей Башкатов: – А-а-а-а… да…

Андрей Ветер: – И мы переснимали эпизод уже во дворе. Пришли в наш двор и засняли сам момент твоего падения.

Сергей Башкатов: – Да, вроде простое дело: Андрюшка говорит «Бах!», и я падаю. Я посмотрел вокруг, чтобы понять, куда падать. Вроде снег, но там выгуливают собак. Да… они там много наследили. Долго я выбирал правильный угол падения, траекторию, чтобы не попасть в собачьи дела.

Юля Нефёдова: – Попал?

Сергей Башкатов: – Не попал. Проявил завидную ловкость… Это было самое сложное в наших съёмках – правильно упасть. Упал и лежу. Пасть открыта, зубы кривые.

Андрей Ветер: – Замечательно получились зубы! Причём, этот план с разбрызганной по снегу кровью и открытым ртом снят в Битцах, а само падение, какие-нибудь полторы секунды, сняты во дворе. Я очень боялся, что в кадр влезут дома, вокруг ведь девятиэтажки понатыканы. Они мелькнули, но быстро, в расфокусе, так что никто ни разу не обратил внимание на них: ну, какие-то сооружения. Мы же в Битцах мучились, снимали так, чтобы всё будто бы в ковбойском городочке происходит. Это первая сцена «Большого сна». Мы начинали эту сцену на балконе, снимали сквозь стекло, на котором было написано «Saloon». Сергей заглядывал сквозь эту «витрину» в салун. Снимали и обратную точку, его лицо сквозь стекло. А потом уже мы переместились к лесу и там засняли его в полный рост. Сергей поворачивался через плечо ко мне, и я делал наезд на его лицо сквозь стекло, которое мы принесли с собой. На стекле первые буквы от надписи «Saloon». И ещё была картонная модель деревянного дома, не весь дом, а только стена. Поэтому строения подразумевались, но не девятиэтажные дома. И то, что за спиной Сергея мелькнули первые этажи девятиэтажных панельных зданий, никому глаз не резануло. Но обиднее всего, что стекло, которое мы принесли с собой в лес, не сработало. Я так и сяк пристраивался к нему, но что-то не складывалось. Вроде бы всё правильно, но что-то «не так». Я потом на монтаже долго голову ломал, разбирался, в чём проблема, но не сразу понял, в чём «прокол»… Вначале мы снимали сквозь стекло из квартиры, то

есть из тёмного пространства, а на природе стекло с надписью было освещено одинаково со всех сторон. Отсюда брак. Много лет этот брак так и оставался в фильме. Только недавно я отрезал этот кадр.

Сергей Башкатов: – Страсть… Интересно, сейчас тоже так мучаются?

Андрей Ветер: – Сейчас всё гораздо проще.

Юля Нефёдова: – А сцена, когда Сергей в объектив заглядывал…

Андрей Ветер: – Это была последняя съёмка, где Сергей участвовал. Мы снимали расстрел белого офицера. Фильм «Двери». Помнишь?

Сергей Башкатов: – Нет.

Андрей Ветер: – Расстрел белого офицера.

Юля Нефёдова: – В кальсонах.

Сергей Башкатов: – Я в кальсонах?

Андрей Ветер: – Нет, офицер был в кальсонах. Мы имитировали старинную киносъёмку. Ты стоял с сигаретой и заглядывал в объектив камеры.

Сергей Башкатов: – А-а-а-а…

Андрей Ветер: – Ты был главной фигурой в той сцене. Чекисты хлопнули офицера, он упал, они все ходили вокруг убитого, разглядывали его, а тебе я велел, шагать туда-сюда перед камерой и заглядывать в объектив. Ну, как это делают любопытствующие. На старых киноплёнках все таращатся в объектив, кинокамера ведь диковинкой была. Для тебя скрутили специальную толстую папиросу, ты смачно пыхтел ею.

Юля Нефёдова: – Я считаю, что это «Оскар»!

Андрей Ветер: – Все киношники, видевшие эту сцену, выпытывали у меня, где я раздобыл те кадры.

Юля Нефёдова: – Мастера во ВГИКе так и не догадались, что это постановочная съёмка. Все были убеждены, что архивные материалы.

Сергей Башкатов: – Обалдеть!

Андрей Ветер: – У нас ведь ничего не было для съёмок той сцены, даже оружия. Солдат в шинельке и самодельной будёновке «стрелял» пустыми руками. Я поставил его так, чтобы этого не было видно, спиной к кинокамере. Командую «выстрел», солдат выпускает изо рта сигаретный дым, изображает отдачу приклада в плечо, офицер падает, все идут к нему. Все стоят спиной к кинокамере. Изображение контрастное. Никто из зрителей даже не подозревает, что у «чекистов» нет оружия. А что подозревать – это же документальные кадры с места расстрела. Кстати, офицера изображал наш приятель, который накануне сильно перепил,

поэтому он с нетерпением ждал момента своей смерти, чтобы упасть в траву и уснуть.

Юли Нефёдова и Наталия Бурешкова (верхнее фото)
Сергей Башкатов (нижнее фото)
в фильме "Большой сон, большая жизнь"

***

В начале 1980-х в Советский Союз начали проникать видеомагнитофоны. Порой просмотр видео на квартирах превращался в некое подобие тайных собраний, приходили только «свои», случайных людей не было, ведь смотрели иногда что-то «на грани», что могло при определённых обстоятельствах легко быть квалифицировано как недозволенное. Советский Союз имел такую особенность: если какой-то фильм или книга официально не запрещены, это не означает, что они разрешены. Одно время по Москве гулял список зарубежных эстрадных исполнителей, якобы запрещённых в нашей стране. В этом списке фигурировали некоторые музыканты, которых иногда показывали по центральному телевидению в программе «Мелодии и ритмы зарубежной эстрады», и этот факт заставлял усомниться в подлинности списка «официально запрещённой музыки». Слышал я и рассказы «очевидцев» о том, как таможенники зверствовали, проверяя багаж тех, кто возвращался из заграничной командировки, вплоть до того, что гвоздями царапали виниловые пластинки с «запрещёнными» музыкантами. Всё это я по сей день отношу к специально распространявшейся антисоветской пропаганде, хотя понимаю, что отдельные неприятные случаи на таможне наверняка были. Словом, будь то слухи или действительные факты, всё это нагнетало атмосферу и пробуждало чрезмерную подозрительность. Фактом остаётся, что

просмотр некоторых фильмов, уже ставших классикой мирового кинематографа, приравнивался к хранению и распространению порнографии (за хранение фильма «Последнее танго в Париже» в СССР давали реальный тюремный срок).

Лично я держал незнакомых людей на расстоянии, домой к себе чужаков не приглашал, фильмы с ними не смотрел. Само наличие видеомагнитофона в начале 1980-х было угрозой для твоего дома: во-первых, ради такой аппаратуры грабители готовы были пойти на всё, во-вторых, владельца видеомагнитофона всегда можно было обвинить в просмотре запрещённых фильмов. Видеомагнитофон в 1980-х считался идеологическим оружием Запада. Не случайно в первых государственных видеосалонах Москвы, где выдавались кассеты на прокат, обязательно заполнялась подробная карточка клиента: паспортные данные и модель видеомагнитофона. Впервые я столкнулся с такой анкетой в видеосалоне на Старом Арбате, оторопел и не решился оставить требуемую информацию, но позже всё-таки записался туда, потому что фильмы, по большому счёту, брать было больше негде.

***

Как-то раз меня пригласили на просмотр «Сатирикона» Феллини. Человека, позвавшего меня, я знал не очень хорошо (однажды мне позировала его жена, молодая актриса, а потом познакомились и мы) и теперь даже имени его не вспомню. Но про «Сатирикон» я много слышал и посмотреть, конечно, хотел.

Всё происходило в квартире на улице Горького. Гости набились в крохотную тёмную комнатку, я тоже занял стул, и тут мне сказали, что я буду переводить фильм на русский язык. Фильм на итальянском, я же владел на тот момент только испанским и английским. Попытался объяснить хозяину, что перевести фильм я не смогу и вообще приехал смотреть, а не работать. «Не беспокойтесь, фильм хоть и на итальянском, но там есть английские субтитры, вы справитесь».

Ничего себе дела! Я приехал получить удовольствие, а нарвался на работу, которая мне совсем не по душе. «Сатирикон» с того дня стал для меня самой нелюбимой картиной Федерико Феллини. Впрочем, о Феллини надо будет, если не забуду, поговорить отдельно.

***

С появлением в нашей жизни видеомагнитофонов стало возможным создавать копии моих фильмов, переснимая изображение непосредственно с экрана. Видеокамеры были плохого качества. Как и вся любительская видео- и фототехника, они не имели ручной установки диафрагмы, в результате чего

изображение всегда получалось усреднённым (в темноте освещение «подтягивалось», при избыточном свете изображение «приглушалось»). Это означает, что переснятое с киноэкрана изображение утрачивало своё исходное качество.

К этому времени я лишился возможности снимать на звуковую киноплёнку и искал новые способы делать звуковое кино, потому что после звуковых фильмов я уже не мог вернуться к немым. И я нашёл способ, фактически создавший мой уникальный стиль.

Юля Нефёдова в фильме "Вспомнив себя"

Я снимал на 8-ми миллиметровую киноплёнку типа S, затем видеокамерой переснимал смонтированный фильм на кассету VHS и озвучивал фильма на кассете. Так называемый «исходник» хранился на киноплёнке, но он не мог быть показан со звуком, так как звуковая версия фильма, фактический «мастер» – кассета VHS. Всё остальное существовало в копии с этой кассеты, то есть в ухудшенном варианте. Получившееся изображение всегда было немного размытым (кто-то однажды сказал, что мои фильмы обладали качеством мокрой акварели, и отчасти это верно).

Процесс наложения звука тоже был не самым простым. В домашних условиях не имелось подходящей для этих целей аппаратуры, поэтому в качестве пульта я использовал большой бобинный стерео-магнитофон, через один канал которого я пускал нужную мне музыку и фоновые шумы, а второй канал использовал для микрофона, в который наговаривал текст, а временами и синхронные звуки, имитируя их голосом (например, хруст снега под ногами). Хорошие шумы достать было негде. Однажды я купил набор виниловых пластинок в театральном магазине, но они сильно шипели, потрескивали; такой звук не годился для использования в фильме. Тогда я стал собирать фонотеку, записывая нужные звуки из всех попадавшихся мне на VHS фильмов. Иногда я записывал звук на диктофон, уходя в лес (шум деревьев, крики ворон) или на строительную площадку (хруст щебня под ногами, удары друг о друга всяких железяк и

т.д.).

Меня увлекала эта борьба за невозможное, за несуществующее, мне нравилось создавать нужное мне из подручных средств. Всегда безмерно радовал хороший результат, и мне нестерпимо хотелось поделиться успехом. А удовлетворительным результат был далеко не всегда. Добиться хорошего изображения в те годы было легче, чем добиться хорошего звука. Без хорошего звука фильмы были для меня неполноценными, особенно если учесть великие кинокартины, на которые вольно или невольно равнялся.

Например, «Бег» Алова и Наумова. В начале фильма есть необыкновенная сцена: на окраине города рвутся снаряды, конные красноармейцы мчатся по сугробам, Корзухина без сил садится на стул между рассыпанными вещами беженцев, Голубков предлагает ей помощь. Она смотрит на него с недоумением и протягивает снег на ладони. В этот момент исчезает шум, крики, конский топот, взрывы, выстрелы, и звучит музыка. Зритель видит взрывы, но не слышит их. «Иногда мне кажется, что я вижу сон», – произносит Голубков. Корзухина встаёт и тут же без сил падает в его руки. В следующее мгновение шквал звукового хаоса возвращается. «Дайте воды», – кричит Голубков проезжающему всаднику. «Какой воды!» – со злобой отвечает тот и скачет прочь.

Один миг сказочного сна, возникшего посреди необъятного ужаса. Сколько раз я смотрел «Бег», столько раз сжималось моё сердце на этом эпизоде. Когда появилось домашнее видео, я включал эту сцену снова и снова. Мне хотелось продлить сон этих двух людей, которым Алов и Наумов позволили на несколько мгновений вырваться из объятий кошмарной действительности, а нам, зрителям, позволили насладиться этими мгновениями и ощутить дыхание любви.

Фильм «Бег» удивил меня многими картинами, но, как ни странно, на меня не произвели никакого впечатления сны Хлудова, о которых много писала критика. Куда выразительнее эпизод, где Голубков бредёт по городу, заполненному отступающими белогвардейцами. Он устал, опускается на корточки, прислоняется к стене. На противоположной стороне улицы сидит беспризорный мальчик и стучит одним пальцем по клавишам пишущей машинки. Между ним и Голубковым движется нескончаемый поток всадников, повозок, людей. Звук города медленно исчезает, остаётся только музыка и стук пишущей машинки. Голубков подбирает с тротуара булыжник и начинает стучать им по стене. Между ним и мальчиком завязывается своеобразная игра в перестукивание. Зритель не слышит города, не слышит всеобщего кошмара, называемого

словом «бег», зритель слышит только отстукивание пишущей машинки и булыжника в руке Голубкова.

И ещё одна сцена – кровавая сшибка двух конных армий. Нам не показывают детали этой рубки, мы видим девочку, которую внезапный бой застиг в чистом поле. Девочка прижимает к себе козу и что-то кричит, но её голос не слышен, сцену заполняет ревущий гул: топот копыт, металлический звон, вопли. Не звук, а каша. Девочка перестаёт кричать, она просто смотрит на происходящее вокруг, а потом вдруг вздрагивает и медленно оседает. Мы не слышим выстрела, не слышим свиста шальной пули, но мы видим, что девочка погибает – безымянная для нас, невидимая для войны, но выразительная, как строфа хайку.

***

Не считая моих детских фильмов и мультиков, к моменту поступления во ВГИК у меня было сделано десять цельных кинопроизведений (то есть с началом, концом и внятно сформулированной мыслью) и бесчисленное множество этюдов, некоторые из которых могли стать частью какого-то фильма, но так и остались просто художественными зарисовками. В моём кино были индейцы, солдаты, партизаны, гангстеры, самоубийцы, любовники, художники, но что бы я ни делал, это оставалось вне информационного поля зрителей. Мои фильмы как бы не существовали.

Если в «большом кино» руководители Госкино иногда отправляли новый фильм «на полку» (иначе говоря, запрещали показывать его публично), то об этом фильме всё-таки ходили слухи, тут и там случались «закрытые» просмотры на творческих вечерах актёров и режиссёров. Отправленные на полку фильмы не существовали для массового зрителя, но всё-таки их кто-то где-то смотрел, о них говорили в кругах интеллигенции. Про мои фильмы никто не говорил, потому что говорить было некому. О них знали только те, кто в них участвовал, и некоторые друзья участников, а вот друзья друзей уже не знали ничего. Информация о моих фильмах не выходила за пределы очень узкого круга. Моим фильмам не было места в советском обществе, ни одного уголка, даже в самом захудалом киноклубе. Поскольку с самого начала я отдавал себе в этом отчёт, то не предпринимал попыток «протолкнуть» моё кино куда-либо. Я снимал то, что мне хотелось, а хотелось мне того, что не допускалось на официальные экраны страны. Исходя из этого, я варился в собственном соусе и до поры вполне этим довольствовался. Я был свободнее самого успешного кинорежиссёра СССР. Но если бы мой фильм попался на глаза какому-нибудь «бдительному» товарищу, то свобода моя

оборвалась бы в считанные дни, потому что «упаднический» дух моих фильмов и присутствие обнажённых тел было самой настоящей крамолой в глазах советской идеологии. Я понимал это, но делать кино с оглядкой на чьё-то «можно» не мог.

***

В те годы среди моих знакомых появился Саша Черных (если не ошибаюсь, он учился на сценарном факультете ВГИКа). Забавы ради он решил снять на 8-мм плёнку фильм о Ленине. Он приезжал к нам и показывал материалы. Фильм был, как водится в самодельном кинематографе, скромный, без массовок, на митинге Ленина присутствовало два-три человека (ближайшие соратники Черныха). Ленин в его фильме носил кепку и белую повязку на лице, как если бы у него болели зубы. Больше не помню ничего из того фильма. Ребята снимали где-то в старых грязных московских двориках.

И вот в один прекрасный день Черныха вызвали на «профилактическую» беседу. Кто-то из бдительных граждан сообщил чекистам о его творчестве.

Хорошо помню, как к нам приехала Катя Бобровская, которая и познакомила нас с Черныхом, и рассказала про обрушившиеся на Сашу неприятности. Она не рискнула звонить по телефону, потому что все участники тех событий опасались, что их телефоны прослушивались. Катя просила, чтобы мы, если вдруг кто-то станет нас расспрашивать, твёрдо стояли на том, что никакого фильма Черныха про Ленина не видели и слышали. На всякий случай добавила, что мы никогда не собирались компанией для просмотра видео (на самом деле мы часто встречались именно для того, чтобы смотреть фильмы, однажды позволили себе «криминал» – дружно смотрели «Electric Blue»).

***

Стенограмма рассказа Екатерины Бобровской:

«Родители купили нам путёвки в дом творчества, в Репино, а делать там было нечего. У нас была кинокамера 8-ми миллиметровая. Мы – Саша Черных, Миша Шишкин и я – решили развлечься. Начали снимать пародию на дореволюционное кино. Я играла какую-то эсерку, у меня было домашнее платье, длинное такое. Своего рода пародия на Веру Холодную. А Миша Шишкин играл то ли Каракозова, то ли кого-то в этом духе… Мешанина такая… Бомбисты, мы должны были что-то взорвать, но по тем временам, конечно, мы взорвать ничего не могли, ничего у нас не было… Какой-то жандарм преследовал нас всю дорогу, вот такой был, так сказать, сюжет.

Потом, когда мы вернулись в Москву и показали это друзьям, все жутко ржали, всем понравилось, компания же, все выпивали,

веселье. А дело было в апреле. В Репино мы ездили на зимние каникулы, а тут наступил апрель. Все смеются, мол, близится день рождения Ильича, надо как-то отметить это дело, а давайте снимем. Собирались мы тогда в доме на улице Грановского. Дом шёл под снос. Там жил старший брат Мишки Шишкина, его жена на сносях была, и у них там собирались каждый вечер. Всю коммуналку выселили уже, и они единственные оставались. Ну, места много в этой коммуналке, и мы там начали снимать продолжение нашего «блокбастера», только теперь решили снять про революцию.

Какой там был сюжет, я сейчас, убей меня, не помню. Только помню, что там была Надежда Константиновна и Ленин. Ещё нам помогал Лёня Огарёв. Все шутили по поводу его фамилии: «А где твой Герцен?» Лёнька Огарёв был у нас оператором, потому что Сашка Черных не мог снимать, он играл периодически каких-то революционеров. Но я помню, что Лёня передавал иногда камеру кому-то, объяснял, какие кнопки надо нажимать. Он играл Ильича. У него было круглое лицо, и борода у него росла. Ему забинтовали половину лица, и он ходил, выбрасывая перед собой правую руку с кепкой, и призывал: «Товарищи! Все на коммунистический субботник!».

Коммунистический субботник мы снимали у них во дворе. А как его изобразить? Никаких поваленных деревьев нет. Взяли кусок ватмана, свернули его и написали «Бревно Ильича». А Ильич в исполнении Лёньки шёл впереди всех и нёс на себе это бумажное бревно. Сашка Черных играл Феликса Эдмундовича, на него надели какой-то старый френч, фуражку. И Черных кричал, что всех посадит и расстреляет, кто на субботник не пойдёт.

Потом мы этот фильм показывали. Тогда ведь всюду были студенческие компании. У кого собирались, ставили экран раздвижной, восьмимиллиметровый проектор с собой возили, это же всё лёгкое было. И мы крутили этот фильм.

И постепенно компания стала обрастать, кто-то кого-то с собой приводил. У кого-то был приятель из консерватории. Как сейчас помню, у него квартира была на Новослободской. Этот парень был пианист. Он очень звал к себе в гости, и пришли, помимо наших, его консерваторские студенты. Среди них был парень, имя которого я не помню, но мы звали его Ути-Нате-Хуй-В-Томате. Почему-то у него была такая кличка. Он был мелкий и с какими-то такими манерами, что сейчас его назвали бы голубым, но он голубым не был, просто манерный очень мальчик. И он то ли специально «заложил» всю компанию, то ли у него язык был длинный, и он где-то растрепал. Одним словом, дошло до нашего деканата, до ВГИКа. Наш гэбешник по имени Гиви Александрович

(он курировал ВГИК и киностудию им. Горького) начал всех по одному вызывать, а мы, естественно, пошли в несознанку. Первый парень, которого куратор «дёрнул», рассказал нам об этом в курилке, сказал, что про фильм ничего не знает, мол, какой такой фильм? И Гиви Александрович всех нас вызывал для беседы. Мы отказывались от всего, твердили, что никакого фильма не видели и не знаем, о чём речь… Сашкина мама собрала все эти киноплёнки, уехала к какому-то знакомому на дачу и там всё сожгла. На этом вся история закончилась. Никаких копий не осталось, всё было в единственном экземпляре. Да и относились мы к этому как к шутке, мы просто «прикалывались». Сейчас это смотрелось бы, наверное, совсем глупо».

***

Жизнь «самодеятельных» кинорежиссёров в советское время вовсе не была благостной, солнце могло закатиться за тучи в любой момент. Никто из нас не подозревал, что какой-нибудь знакомый мог донести на нас в «компетентные органы», и не знали, а под каким углом наше творчество будет там рассматриваться и в чём нас могли обвинить.

Кадр из фильма "Большой сон"

Мой однокурсник Саша Стрельбицкий, активно помогавший мне в съёмках, был отчислен из МГИМО за «аморалку».

Мы все жили молодыми страстями, легко завязывали любовные отношения и так же легко разрывали их. Студенческая пора – прекрасное и беззаботное время. За окнами – нормальная, обычная, ровная жизнь. Казалось, если ты не занимаешься антисоветчиной, то ничто тебе не угрожает. Кто с кем ложится в кровать – это личное дело каждого из нас. Но оказалось, что вовсе не личное…

Саша, Сергей, Кира – этой троице крупно не повезло. Никто из них не рассказывал, как они развлекались (втроём или куда большей компанией), но досталось им троим. Никто в институте толком не знал, что произошло, муссировались неопределённые слухи о групповом сексе и о наркотиках, эту троицу называли «кружковцами» (производная от фамилии Киры). Кира была

красива, элегантна, притягательна. Я познакомился с ней примерно за год до поступления в МГИМО. На неё многие заглядывались.

Повторюсь: мы были беспечны, доверяли друг другу. Почему не показать ближайшему другу фотографию с вечеринки? Почему не показать фотографию своей очаровательной девушки? Нет ведь никакого преступления… Саша показал мне однажды фотографию (или несколько фотографий, теперь уже не вспомню наверняка), где Кира в кровати обнимала Сергея. Оба весёлые, смеющиеся, голые. Радостный и беззаботный снимок. По моим меркам, абсолютно невинный, но по советским меркам – запредельная аморальность, падение комсомольцев на самое дно.

Говорят, что какую-то из этих фотографий Саша потерял (забыл?) в аудитории, где её нашёл «доброжелатель» и передал в деканат. С той минуты события стали разворачиваться с головокружительной скоростью. Никто из этих троих, попавших под внезапные удары чиновничьих молний, не открыл нам в те дни ничего. Все они молчали. Мы были убеждены, что страсти улягутся, ведь не дети дворников попали в передрягу (у Саши Стрельбицкого отец был генерал ГРУ, мы ещё посмеивались, что ему сам Андропов, наверное, друг-приятель). Но к нашему всеобщему удивлению, ребят быстро отчислили. Саша ушёл служить в армию и на два года выпал из моего «кинопроизводства». В тот вечер, когда в его квартире на Мосфильмовской улице было организовано прощальное застолье для ближайших друзей, он сказал: «МГИМО – страшный гадюшник».

Когда началась свистопляска из-за попавшей в руки начальства фотографии с моими голыми однокурсниками, я понял, что хожу по лезвию ножа и что надо избавиться от всей «обнажёнки» в моих киноплёнках. Саша Стрельбицкий и его друзья попались на почти невинной эротике, а некоторые мои кинозарисовки были значительно откровеннее. И это были вовсе не сцены, органично вплетённые в сюжет фильма, это был просто секс. Мне нравятся тела, занимающиеся любовью, меня приводят в восторг изгибы возбуждённой женщины, это – высочайшее произведение природы в области пластического искусства. Правда, у меня ни разу не получилось то, чего я хотел добиться от такой киносъёмки, и фактически снимал то, что сегодня называется мягким порно. За это грозило не выдворение из института, а реальное уголовное наказание.

Я сжёг всё. В огне исчезли киноплёнки, негативы, фотографии, рисунки. В те дни я уничтожил даже то, что лишь намекало на телесную наготу. Но моё «воздержание»,

продиктованное осторожностью, не продержалась долго; искусство взвывало ко мне из глубины моего существа, из сердца, оно требовало свободы выражения мыслей и чувств. Можно ли удержаться в пределах «красных флажков», где всё тесно и неповоротливо, в то время как по другую сторону флажков видны безбрежные пространства и веет вольный ветер?

На съёмках фильма "Дом"

***

Мало кто теперь знает о «параллельном кинематографе». Да и раньше тоже мало кто знал. Я снимал фильмы, которые в советское время назывались «любительскими». Настоящие фильмы делались профессионалами, в производство настоящих фильмов вливались огромные деньги, настоящие фильмы выходили на большие экраны к широкой публике, а я снимал на домашнюю кинокамеру, мне помогали мои приятели-энтузиасты, мы делали наши фильмы для себя, не претендуя на широкий прокат. Профессиональный кинематограф – это работа, за которую создателям фильма платят деньги. Мы не зарабатывали деньги нашими фильмами, мы тратили собственные деньги, чтобы снять фильм, который никто не мог увидеть, кроме узкого круга наших друзей. Более того, каждый фильм существовал в единственном экземпляре, плёнка изнашивалась, покрывалась царапинами, рвалась, иногда терялась. Все мы где-то работали, и посвящали нашим (правильнее сказать, моим) фильмам значительную часть своего свободного времени.

Термин «параллельное кино» выдумали братья Алейниковы – Игорь и Глеб. Главным был, конечно, Игорь Алейников. Он обладал характером настоящего организатора, умел доказывать и убеждать. Он снимал своё кино на киноплёнку 8-мм и 16-мм. Игорь считал, что люди, создающие кино в любительских условиях (имелась в виду не семейная кинохроника, а сюжетные фильмы) или экспериментирующие с киноплёнкой, творят «параллельное кино», то есть кино вне поля государственного

кинематографа. А кинематограф в Советском Союзе был только государственным. Всё, что делали мы, «параллельщики», не имело права на признание и вообще на существование. Но наши фильмы, какими бы ущербными они ни были, всё-таки существовали, они жили в пространстве, параллельном государственному кинематографу. В Америке и Западной Европе существовали независимые кинорежиссёры, но в отличие от нас, «параллельщиков», они работали с профессиональной киноплёнкой и могли прорваться на большой экран. Мы же не имели возможности получить широкую плёнку и снимали на 8-мм и 16-мм, то есть путь к большому экрану был закрыт для нас даже по техническим причинам.

В 1987 году Игорь Алейников выпустил первый самиздатовский журнал «Cine Fantom», и в том же году братья Алейниковы провели первый фестиваль «параллельного кино». В 1988 году фестиваль «параллельного кино» прошёл в Ленинграде при поддержке Союза кинематографистов Ленинграда.

В то время я ничего не слышал о «параллельном кино» и на ленинградский фестиваль попал случайно: Алейниковы приехали к нам в гости, посмотрели мой фильм «Большой сон, большая жизнь» и пригласили меня. Позвали, как я понимаю, не потому, что им очень понравился фильм. Они много экспериментировали, старались делать всё наперекор правилам, и в моём фильме их привлёк эпизод, где камера наезжает на утекающую мыльную воду в кухонной раковине. Я наложил на это изображение громкий булькающе-хрюкающий звук засорившейся канализационной трубы и продлил этот звук на следующую сцену – покойники в морге. Я хорошо помню, как Алейниковы оживились на этом месте и начали громко обсуждать её. После этого они сообщили мне, что в Ленинграде состоится фестиваль и что я должен показать там мой «Большой сон». Я согласился. Я созрел для первой встречи со зрителем.

Погода в Ленинграде стояла сырая, не способствовавшая поднятию настроения. Людей в просмотровом зале набилось много, все для меня чужие, я знал только Игоря и Глеба Алейниковых. В основном показанные там фильмы были откровенной насмешкой над всем, что я ценил и уважал в кино. По сути, это было издевательство над моим миром. Чем ближе к показу моего «Сна», тем сильнее было во мне желание отказаться. Но ведь я приехал, неужели отступить перед этой сворой чужаков?

Александр Даревский и Александр Фёдоров (верхнее фото)
Кирилл Волков (нижнее фото)
в фильме "Большой сон, большая жизнь"

На большом экране я сразу увидел множество непростительных огрехов в моей операторской работе и монтаже. Но не ошибки, не мой непрофессионализм испортили мне настроение. Мерзостно на сердце было от реакции зрителей: от моего фильма они ждали той же насмешки над кино, какую видели в предыдущих фильмах, и первые десять минут они хихикали над всем, что происходило «Большом сне». Я был подавлен, потому что не мог понять, что значит этот смех, я ведь никого не смешил. Затем они мало-помалу затихли, вслушиваясь в слова. Фильм переломил их настрой, хотя сделать это было нелегко. А в конце все долго аплодировали, но я чувствовал себя погано, мне хотелось исчезнуть. Меня не порадовали ни хорошие слова собравшихся там кинокритиков, ни внимание журналистов. Несмотря на очевидный успех «Большого сна», настроение моё было подавленным, мне казалось, что я искупался в помоях.

После показа началось обсуждение. Кто-то из критиков начал рассуждать о том, что мой фильм наполнен духом Достоевского и что он выбивается из общего ряда показанных на фестивале работ. Слушать это было приятно и вместе с тем жутковато. Затем вышел Борис Юхананов (весь в чёрном, с чёрными же волосами – демоническая фигура) и заговорил сперва о моём фильме («Вот мы смотрели сейчас… как он называется… «Большой сон маленького человека»… и мы видели…»), затем плавно перевёл разговор на себя («Я чёрный лис…»), поставив точку на обсуждении моего фильма. Юхананов был центром, он допускал присутствие других режиссёров, но пресекал всякое внимание к

ним. Меня это сильно задело, ведь я только что выбрался к публике из колодца одиночества, услышал похвалу, в которой остро нуждался, но меня тут же отбросил «чёрный лис». Всё во мне возмутилось, воспротивилось такому отношению, однако я молчал и слушал. Говорили многие, но тёплого и дружеского общения единомышленников не получилось. Из Ленинграда я увёз в тот раз только одно знакомство – Игоря Савостина.

Тот «параллельный» кинофестиваль сильно смазан в моей памяти. Какая-то сумятица. Много ожиданий. Бесконечные разговоры, но больше – пустые. Интервью с какими-то журналистами, задающими вопросы о том, «почему вы отказались от официального кинематографа». Я-то не отказывался, я просто делал то, чего требовала моя душа. И вот появился Игорь Савостин, шагнул ко мне из гудящей толпы и заговорил так, словно успокаивал меня. Он сказал, что хочет организовать в Калининграде фестиваль альтернативного кино. Мне казалось, что Игорь волновался, его голос слегка дрожал. Совсем не помню, как он выглядел в тот день. Кажется, он был с короткой стрижкой, лысеющий, в пиджаке поверх свитера. Я с готовностью принял его приглашение.

С Игорем мы регулярно созванивались.

Весной 1989 года состоялся фестиваль альтернативного кино в Калининграде. Съехались «звёзды» подпольного кинематографа: Борис Юхананов, Евгений Чорба, Роман Смирнов, Сергей Добротворский…

Савостин встретил меня на вокзале и сразу повёз в видеоцентр, который был сердцем и мозгом фестиваля. Площадок для показов было много: клубы, кафе, кинотеатры. Каким образом Игорь организовал всё это, я не понимаю. Правда, публика не везде ждала нас. Так, например, в кафе, никто вообще не знал, что предстоят показы каких-то арт-хаусных фильмов, туда шли провести время в своё удовольствие, а тут вдруг появлялся некто и начинал рассказывать что-то о своём творчестве, после чего демонстрировал это творчество на экране телевизора, и это творчество мало кому нравилось. Ориентироваться приходилось на месте: что имеет смысл показывать и что лучше припрятать. Помню, как зрители в кафе «притухли» на показе моих фильмов. Они перестали есть и пить, пытаясь ухватить нить фильма. Я поставил для начала «Дом», потому что он хоть чем-то напоминал сюжетное кино, там были убийства, бдительный инспектор и, конечно, секс. Потом я показал «Большой сон». На том и закончил, пожалел собравшихся… Но начался мой киномарафон в главном видеоцентре города.

Игорь привёз меня уда прямо с вокзала. Я бродил по

коридору, слыша за спиной чьи-то негромкие голоса: «Это тот, который снял „Большой сон“. Говорят, у него есть какой-то странный фильм „Дом“…» У меня была тяжелейшая полоса в то время, чёрная депрессивная полоса. Сплошная трясина, а не полоса. На фестиваль я привёз «Сон», «Дом», «Вспоминая себя», но главным был фильм «Пересилие». Я в прямом смысле слова выблевал этот фильм, начав его со сцены умирания главного героя в грязной ванной. Эту роль я исполнил сам. Весь фильм – своего рода реконструкция реальных событий. Впрочем, реконструировать особенно нечего было. Я перемежал сцены из моих прошлых фильмов, не получившихся по какой-то причине, с новыми, специально снятыми сценами. И я говорил о себе, даже не говорил, а кричал. Мне казалось, что жизнь моя кончена. Перед сеансом я так и сказал, что это мой последний фильм, больше никаких фильмов не будет.

Зал слушал в глубоком молчании. То было первое настоящее внимание ко мне. Собравшиеся в киноцентре зрители – элита интеллигенции Калининграда, который уже тогда многие называли Кёниг. О такой публике, взыскательной и одновременно открытой для всего нового, можно только мечтать. Когда фильм начался, я вышел из зала. Не люблю смотреть самого себя. Медленно шагая туда-сюда по коридору, я подумал, что познал только что славу. Она ведь не обязательно должна быть мировой, с толпами ошалевших поклонников, букетами цветов и любовными письмами. Её качество не меняется от количества. Меняется человек, а не слава. Голова может закружиться в любой момент: на первой ступеньке лестницы или на последней. Я поставил ногу на первую ступеньку. Дальше можно было не подниматься.

Эту славу мне подарил Игорь Савостин. Он пригласил многих режиссёров, но полюбил именно меня. Его любовь была по-настоящему нежной и трогательной. Как-то раз я спросил его, что он думает о моих фильмах, и он привёз мне большую статью (рукописную), и она показалась мне поэтической поэмой, а не критической статьёй. Я не понял ровным счётом ничего. Я бы даже сказал, что там не было ничего ни обо мне, ни о моих фильмах, но там было нечто иное. Там был уголок Игоря Савостина, выделенный из необъятного мира Игоря Савостина, и этот уголок жил целиком красками моих фильмов. Эта статья была про внутренний мир Игоря, но нет сомнений, что она не появилась бы, не будь меня. Он посмотрел мои фильмы и увидел там то, что позволило ему сотворить что-то своё, устроить настоящий фейерверк из слов и чувств. Игорь творил себя.

После показа «Пересилия» выступил Борис Юхананов. Я ждал

от него примерно того же, что и на ленинградском фестивале, но Борис заговорил совсем по-другому. Его переполняли восторженные впечатления. «Вы только что видели уникальный фильм! Вы даже не понимаете, что именно вы увидели! Это же фильм о нас, о том, как мы делаем кино, о том, чем переполнена наша душа! Это же Годар! Вы понимаете?» – что-то в таком роде, горячее, неудержимое, эмоциональное обрушил он на зрителей. И я в упоении слушал его речь.

Затем нас повезли в отель, и Юхананов долго говорил мне о своём отношении к кино, называя много разных имён, которые я не слышал раньше. «Ты должен смотреть как можно больше фильмов, Андрей. Смотри всё подряд, не отсеивай ничего. Плохое и хорошее – всё нужно. Нам всё нужно. Мы на этом своё кино будем строить». Сам Юхананов делал совсем другое кино, это даже не кино было, а нечто, что не поддаётся точному определению, – поток сцен, иногда очень выразительных, иногда скучных, иногда документальных, иногда постановочных. Он работал не с киноплёнкой, а только с видео, поэтому никогда не суетился, позволял себе играть с бесконечностью времени, не щадя зрителя, и его фильмы ничего не рассказывали…

После того фестиваля мы начали общаться. Но он, как всякий практичный человек, стремился к тем людям, которые были ему чем-нибудь полезны. Я был полезен ему моими видеомагнитофонами. У меня их было три штуки, и Юхананов, узнав об этом, поспешил к нам в гости. Он очень хотел смонтировать свой скандальный спектакль, заснятый с двух видеокамер, поэтому нуждался в нескольких видеомагнитофонах. Из того спектакля я запомнил только сцену, где Женя Чорба долго-долго раздевался догола, стоя на одной ноге.

Юхананов приехал к нам с Женей и, кажется, с кем-то ещё. Они не торопились, много смеялись, монтировали, обсуждали что-то. Для Бориса не существовало времени, он жил в свободном пространстве, не принимая во внимание пространство и время других людей. Я несколько раз сказал ему, что пора заканчивать, потому что моя жена уезжает на работу в семь утра, но Юхананова это не интересовало. Не люблю бесцеремонность. Той ночью Юхананов проявил бесцеремноность, приправленную вдобавок наглостью, и в результате я высказал гостям всё в лицо всё, что я думал о них (впрочем, Юхановым этого, кажется, не заметил). Я почти вытолкал их за дверь… На следующий день Боря позвонил мне и с возмущением поведал о том, как их весёлая компания, покинув нашу квартиру, застряла в лифте: «Мы колотили в дверь лифта, кричали во весь голос, но никто не пришёл на помощь. Мы проторчали там так долго, что начали

задыхаться». Он рассказывал, а я чувствовал некое подобие злорадства, мол, вот вам за то, что не дали нам спать.

***

В 1989 году в Ленинграде прошёл очередной фестиваль «параллельного кино», куда я отправил кассету с двумя или тремя видеофильмами, сделанными специально для этого фестиваля, но сам ехать оказался. Директор фестиваля Сергей Добротворский обратил внимание на следующее: «На фестивале произошла очень интересная вещь. Произошёл, как мне кажется, определённый раскол (не скажу конфронтация) московского и ленинградского направления параллельного кино. На фестивале стало особенно ясно, что ленинградцы снимают один большой фильм на всех. В то время как Москва вдруг оказалась прибежищем сугубо авторского кино». Не знаю, что Добротворский имел в виду, распределив таким образом участников «параллельного кино». Быть может, какая-то правда и кроется за его словами, но мне кажется, что «параллельщики» придавали своему творчеству слишком большое значение, не представляя собой ничего в основной массе. Отсюда – много пышных слов, красивых фраз, почти поэзия, но мало конкретики, мало профессиональных суждений.

В 1990 году в «Митином журнале» вышло большое интервью Игоря Савостина о минувшем фестивале «параллельного кино». Обо мне Игорь сказал так. «Год назад, когда он снимал на восьмимиллиметровую плёнку, он ненавидел этот мир. Он создавал жуткий, страшный, корявый, скрежещущий, железистый, ржавый какой-то, мерзкий мир. Но вот он взял в руки видеокамеру – и мир обрёл у него влажность какую-то, дыхание… и он полюбил этот мир. И два его фильма этого фестиваля – „О чувствах и заботах“ и „Потуги на любовь“ – это очень красивые эротические фильмы (он их, кстати, очень порезал для фестиваля и всю эротику убрал), это мир, в котором человек чувствует себя очень легко. И, может быть, в этом спасение…»

Не знаю, о каком спасении говорил Савостин. Для меня даже те видеофильмы, которые, по большому счёту, и фильмами

назвать нельзя, были продолжением поиска. Я всю жизнь искал истину, без этого жизнь делалась пустой. Годар говорил, что есть режиссёры, «которые не очень-то представляют себе, что они должны делать. Они ищут. Фильм и есть этот поиск. Они знают, что куда-то придут, что у них есть все возможности для этого, но куда именно?» Я принадлежал именно к этой когорте режиссёров. Для меня фильм был поиском, а позже и мои книги стали поиском, только более смелым, масштабным и зрелым поиском. Я погружался в съёмку фильма, чтобы наслаждаться всем – красотой и уродством, правдой и ложью, чистотой и грязью. Через всё это я шёл к истине, натыкаясь всюду на непонимание того, что я делал.

***

«Параллельное кино» не являлось самостоятельным направлением кинематографа, если сравнивать его, например, с «Догмой» Ларса фон Триера. «Догма» задавала строгие параметры участникам группы. «Параллельное кино» не устанавливало никаких рамок, не провозглашало никаких манифестов, не ставило задач, оно условно объединяло непрофессионалов под «общей крышей», многих из которых вовсе не интересовало кино, а привлекал эпатаж, позже переросший в то, что стало называться словом «перфоманс». Я ощущал себя чужим среди них. Но чужим я был и среди профессиональных кинематографистов. Помню, как Иван Дыховичный, посмотрев мои фильмы «Вспоминая себя» и «Большой сон», бросил высокомерно: «Никогда не показывайте первый фильм никому. А во втором, пожалуй, есть кое-что».

При поступлении во ВГИК я показывал пятидесятиминутный фильм «Пересилие», затем его обсуждали студенты, с которыми мне предстояло учиться в одной группе. Они, мягко говоря, не проявили дружелюбия; одни откровенно недоумевали, зачем их заставили смотреть самодеятельное кино, другие, видимо, уже причислившие себя к классикам, снисходительно улыбались. Только Пётр Оларь поднялся и с воодушевлением заговорил о том, что они (студенты ВГИКа) даже понять не способны, ЧТО им показали только что: «Это же восемь миллиметров, адов труд, безмерная преданность кинематографу» и т. д. В тот момент я понял, что все профессиональные кинорежиссёры, которым я пытался показывать мои фильмы, априори видели в них кустарность, любительство, они отказывались принимать плохое качество изображения и грязный звук. Вдобавок ко всему их раздражало, что я позволял себе говорить с экрана то, чего не позволяли себе они. Позже мои преподаватели во ВГИКе грозили с улыбкой мне пальцем: «Андрей, таких фильмов ты больше снимать не будешь. Ты научишься делать кино правильно». А я

хотел делать именно такое кино, не в любительских, конечно, условиях, а в профессиональных, но делать его, как и раньше – где душа криком исходит, где нет никаких ограничений, где слова идут от сердца, где боль и любовь выражаются так, как хочу выразить их я и только я, потому что всеми прочими способами о них могут говорить другие. Я хотел делать кино по моим правилам, ибо это – моё кино. Все другие правила меня не интересовали. Грамотность – да, грамотность необходима, ибо грамотность лежит в основе мастерства, но правила – нет, правила нам навязываются.

Годар сказал: «Кино – это потребность в общении с людьми, которых не видишь. Кино – лишь средство коммуникации. Кусок плёнки, видеофильм или электрическая волна – это кусок человеческого существа в определённой форме». Самое важное, на мой взгляд, в этом утверждении – «общение с людьми, которых не видишь». Это относится к любому искусству. Любой творец – живописец, литератор, кинорежиссёр – изначально обращается к тем, кого не знает и никогда, скорее всего, не узнает. Он *готов* общаться с теми, кого никогда не увидит. Мне могут возразить, что журналист тоже обращается к тем, кого не знает, но журналистика не есть откровение, она не может сравниваться с распахиванием сердца, она направлена на решение конкретных вопросов, а художник открывает двери своей души, ибо жаждет поделиться своей душой и через это готов слиться с необъятным миром людей, раствориться в нём, даже если этот мир не готов открыть свои объятия в ответ. Делиться своей душой «по установленным правилам» невозможно. Творец создаёт свои картины для себя и помещает в них себя, поэтому каждое произведение искусства – это жертвование себя. Жертвование – это всегда бунт против установившихся правил, отказ от общепринятого, готовность погибнуть ради истины, даже если истина ещё не найдена. Творец всегда в поиске, всегда в пути. Когда поиск окончен, творец умирает.

***

Раньше в памяти хранилось много значимых событий. Как крупные золотые самородки они лежали в ладонях. Но мало-помалу время измельчило их, перетёрло. Общий объём остался прежним, но превратился в песок, пыль, где ничего не разглядеть. Память есть, но в ней только пыль времени, никаких событий.

Какой обман! Какая насмешка над жизнью!

Я попытался вытянуть из моих соратников воспоминания о тех далёких теперь временах, но почти никто не откликнулся. Мне хотелось понять, что заставляло их участвовать в моих

фильмах, моих «поглазейках». Витя Смирнов, с которым наша дружба началась в интернатские времена, продолжалась в студенческие годы и позже, написал мне: «Решил, как ты просил, написать что-нибудь про те времена, да и призадумался… С чего начать? Какие были впечатления? Ну, мне нравилось принимать участие в съёмках фильмов, так как это давало возможность обратить на себя внимание тех, кто потом их смотрел. А это было важно для меня. Мы все стремились быть поближе к тебе, бывать в гостях. И мне всегда нравились твои друзья. Мне кажется, что все чувствовали себя причастными к созданию этакой „элитной тусовки“, где народ собирается не просто так, выпить и поболтать, а поучаствовать в „действе“. И когда ты сообщал, что собираешься где-то провести очередную съёмку, каждый стремился найти возможность и выкроить время, чтобы приехать».

Если они на самом деле, как пишет Витя, стремились быть поближе ко мне, то это означает, что я мог что-то предложить им всем. Но что? Чем было кино для моих товарищей? Знаю, что не тем же, чем оно было для меня. А чем был я для них? Как бы мне хотелось понять это сегодня, когда мне не двадцать лет, а почти шестьдесят. Но я не могу вспомнить, кем я был. Важны ведь не только и не столько мои шаги, сколько то, что было за ними, что подталкивало меня, что наполняло меня. И вот этого-то я не могу вспомнить, самое главное ускользает.

В фильме «Вспоминая себя» я обращался к моей памяти будто бы из сегодняшнего дня: «Дай мне вспомнить себя»… Хочу мысленно и чувственно пройти теми же тропами, окунуться в те же тени, испить из океана тех желаний. Хочу увидеть, прикоснуться, слиться с тем, кем я был когда-то.

Сергей Башкатов, Виктор Смирнов, Владимир Дуванов на съёмках фильма "Дни"

***

Однажды мне позвонил Йожеф Барат и сказал, что он готовит сюжет о независимом советском кино и что ему рекомендовали меня как автора вестернов, которые, как ему объяснили, в действительности не являются вестернами. Формулировка мне понравилась. Я согласился на интервью. Да разве я мог не

согласиться? Такое внимание к моей персоне! Иностранный журналист! Если бы я знал тогда, что Йожеф брал интервью у Юрия Лотмана и других такой же величины представителей культуры, то я бы лопнул от гордости.

Он приехал ко мне домой, попросил включить кинопроектор и усадил меня перед киноэкраном таким образом, чтобы мой фильм проецировался на экран и на меня. Мне не довелось посмотреть тот сюжет в готовом виде, поэтому не знаю, что получилось, но я пытался объяснить, что на самом деле я не создавал вестернов. Взять для примера фильм «Вспоминая себя», там ведь речь идёт о смерти, о её повседневности и обыденности, а ковбойские шляпы и револьверы – это лишь маскарад, та внешняя форма, которая на момент создания фильма нравилась мне больше других. Мне всё ещё очень нравились вестерны, но я с удовольствием делал бы фильмы о средневековых рыцарях или древних римлянах, если бы условия позволяли, однако костюмированное кино – штука затратная. К тому времени, когда ко мне пришёл Йожеф Барат, я уже делал фильмы об окружавшей меня действительности («Дом», «Большой сон», «Охотник», «Пересилие»), но про меня упорно говорили, что я делаю вестерны и эротику. Люди любят ярлыки.

Я никогда не стремился к тому, чтобы «вписаться» в конкретный жанр, я просто делал то, что мне хотелось. Моё кино предназначалось в первую очередь для меня и моих друзей, и это определяло его «статус» – вне каких-либо установленных рамок, правил, норм. Я даже не называл себя режиссёром, потому что занимался не только режиссурой, а созданием фильма в целом – как оператор, художник, сценарист, режиссёр, администратор, монтажёр и т. д. Я бегал по магазинам в поисках киноплёнки, ламп для осветительных приборов, тканей для создания фона, склеивающей ленты для монтажа и прочей необходимой всячины. В моём сознании это и была режиссура – сделать фильм от начала до конца, пропустить через себя всё, что связано с его физическим рождением. И в этом смысле я был «неправильным» режиссёром.

Незадолго до того, как я поступил во ВГИК, я познакомился с Игорем Рукавишниковым, студентом операторского факультета. Он активно снимал музыкальные клипы и пригласил меня в качестве режиссёра помочь ему сделать клип для Вэйла Рода. Когда речь заходила про этого чернокожего музыканта и певца, журналисты непременно рассказывали о том, что он, будучи грудным ребёнком, снялся в знаменитом фильме «Цирк» (его передавали из рук в руки, когда звучала песня «Спят медведи и слоны»). Конечно, мне хотелось познакомиться с ним.

Любопытство и дружеская помощь Игорю Рукавишникову, никаких денег я не получал и даже не думал об этом. Я готов был сам заплатить за такое удовольствие – попасть в настоящий павильон, увидеть всё собственными глазами, потрогать настоящую телевизионную аппаратуру. Это ли не есть подлинное счастье?! Некоторое время я присматривался, ничего не говорил, затем начал давать советы Игорю и Вэйлу – как было бы лучше снять тот или иной кусок песни, какие движения были бы удачнее, чтобы соединить при монтаже разные кадры. В одном из перерывов ко мне подошёл кто-то из друзей Игоря и спросил: «Простите, а вы кто?» – «В общем-то, никто. Игорь попросил помочь, вот я и помогаю. А почему вы спрашиваете?» – «Вы даёте очень дельные режиссёрские подсказки»… А мне было неловко называть себя режиссёром. Режиссёр – это ведь что-то другое. Режиссёр должен сидеть в кресле, указывать пальцем, а я ползал на четвереньках с вентилятором, гоняя дым по сцене, прыгал перед прожектором, пуская подвижные блики на чернокожее лицо исполнителя, катал туда-сюда тележку с телекамерой. И всё это мне безумно нравилось.

Вспоминаются слова Джармуша: «Я до сих пор считаю себя каким-то ненастоящим, неправильным кинорежиссером. Наверное, потому, что я начал снимать кино вместе с друзьями и сценарии всегда писал, в общем-то, для них. Я и сейчас делаю то же самое…»

***

Фильм «Охотник» был сделан в 1988 году. От него сохранилось всего несколько обрывков. Речь там шла об охотнике за преступниками, но я не помню сюжета. Помню только, что охотник (Евгений Ванаев) по ошибке убивает девушку, которую играла Вера Братусь и за которую потом мстил друг погибшей девушки (Кирилл Немоляев).

Ради одного кадра в фильме «Охотник» я остригся наголо. В те годы бритая голова не только не была в моде, но пугала. В общественном транспорте рядом со мной никто никогда не стоял, держались на расстоянии. Бритая голова ассоциировалась с тюрьмой. Но мне очень нужен был кадр с бритоголовым человеком. Среди знакомых таковых не нашлось, и я пустил себя на «заклание». В балетном училище, где я работал в то время фотографом, на меня вытаращились, словно увидели чудовище.

Самое обидное в этой истории то, что нужный мне кадр получился невыразительным. Я изображал полусумасшедшее существо, которое то и дело выло по-животному и однажды своим воем отвлекло убийцу, чем спасло другому человеку жизнь. Но,

как я уже говорил, я не всегда был аккуратен, иногда кропотливо выстраивал кадр и освещение, а иногда снимал «на бегу». Вот и лысого себя снял, не уделив внимания освещению. Бритая голова «не прозвучала». Получилось плоско. И вообще почти всё в фильме «Охотник» вышло плоско. Это был самый кровавый фильм (там и резали, и стреляли, и дрались). Лишь две-три сцены (по изображению) можно считать удачными, всё остальное – мусор. Основной акцент делался на текстовую часть, написанную в стиле древних мифологических эпосов: «И сказано было в книге, что птица, именуемая безумием, смахнёт с лица спящего сон кошмарный, и уйдёт сон, но оставит тёмный след после себя. Так и случилось. И содеянное стало преследовать человека, куда бы ни забросила его судьба. Потому что сотворённое нашими руками всегда с собой носим. Страх расплаты, гласит книга, самый тяжёлый из всех, самый длиннорукий, самый кровавый… И не смогла она развеселиться, пусть даже солнце своими лучами к голове её измученной прикоснулось. Не приходила радость, покой не приходил, потому как глубоко внутри дурное чувство сдавливало дрожащее сердце холодными стальными пальцами, и чей-то голос не переставал повторять, что пришли охотники»…

Была, как мне кажется, сложная сцена, когда охотник застрелил убегавшую девушку. Верочка рухнула на каменистую поверхность, словно её и впрямь сбила с ног пуля. Недавно я просматривал эти кадры и никак не мог вспомнить, сильно она расшиблась при падении или обошлось без крови? Она была в шортах, голыми коленями шмякнулась на строительный мусор, должна была пораниться. Но групповой портрет, сделанный после съёмок, на котором хорошо видны её ноги, подсказывает, что неприятных последствий не было.

Меня одолевало желание превратить нашу серую обыденность (я снимал строительные площадки, мусорные баки, унылые картины московских окраин) в некую декорацию для почти мистического повествования. Мистичность появлялась при звучании закадрового текста. Всё остальное было обычным, осязаемым, знакомым, повседневным, за исключением стрельбы из пистолета на улице. Впрочем, через пару лет в Москве заполыхала настоящая война, развязанная многочисленными бандами, убивали ежедневно, стреляли даже из автоматов, кровь лилась обильно. Мои выдуманные охотники, выполнявшие заказные убийства, стали неотъемлемой частью нашего времени: «И случилась беда: в мир пришли охотники, сжимая в сильных руках белые ножи. И воспета была сила зла»…

В те годы я вдохновлялся музыкой Genesis, вот почему фоном в «Охотнике» постоянно шла музыка с диска «The Lamb Lies Down

On Broadway». Но повторюсь: фильм не получился, и музыка Genesis не спасла его.

***

Кирилл Немоляев, основатель и руководитель группы «Бони Нем», бессменный ведущий легендарной радиопередачи «Нержавейка», написал о тех далёких временах: «Работал у нас в хореографическом училище фотограф по имени Андрей. Интересный парень, как-то умел расположить к себе. Помню, у него было много всякой техники, можно было даже запись сделать на катушку, кажется. Скорее всего, первые потуги в моём музицировании были сделаны именно у него дома! Также Андрей увлекался кино и, помню, позвал принять участие в съёмках своего фильма. Смутно, конечно, всё это помню… В те годы многие мне говорили, что, мол, моё место не в балете, а в театре и в кино. И вот как раз тогда я понял, что играть какую-то чужую роль я совершенно не могу, не моё это. Хотя с Андреем было интересно попробовать себя в иной роли. И перед камерой тогда, наверно, впервые в жизни оказался».

«Первые потуги в музицировании» – это о том, как Кирилл приезжал ко мне со Светозаром, мы пытались в домашних условиях записать какую-то их музыку. Они оба учились в Московском Академическом Хореографическом Училище, оба танцевали, но мечтали играть на гитарах, сочинять свою музыку. В зимнем лагере, куда вывозили студентов балетного училища, Светозар организовал ансамбль, однажды они дали концерт. Наверное, тогда и закралась ко мне мысль пригласить его как музыканта. Я снимал «Вспоминая себя» и хотел, чтобы в фильме звучала губная гармошка, как это было у Серджио Леоне в «Once Upon A Time In The West». У Светозара не получилось. Я много раз прослушивал ту запись, но его губная гармошка была просто губной гармошкой, никакого настроения и уж тем более никакого вестерна. Зато на этих встречах я познакомился поближе с Кириллом Немоляевым и через год пригласил его сниматься. Он принял участие в «Охотнике» и «Доме» – две картины криминального толка, в «Дом» он завлёк также своего приятеля, исполнившего роль главного негодяя, лихо орудовавшего ножом.

Кирилл недавно написал мне, что он чувствовал себя крайне неуютно перед кинокамерой, совсем не в своей тарелке. Но надо отдать ему должное, он не капризничал, не отказывался, даже когда я из принципа (а мне надо!) заставил его лечь в постель с девушкой. Эротика – штука сложная. Даже самая «скромная» сексуальная сцена требует от исполнителей умения переступить через себя. У некоторых не получается. В советское время даже

профессиональные актёры не сумели бы изобразить то, что делали мои артисты. Для многих эротика – непреодолимый барьер (как в личном плане, так и в плане общественной морали). В той эротической сцене, о которой я упоминаю, я свёл девушку и юношу, ранее не встречавшихся и не имевших опыта киносъёмки вообще, а я начал работу с ними со сцены секса (пусть секс не настоящий, пусть только имитация, но лежать голыми, изображая страсть, – задача труднейшая). Поскольку я был на десять лет старше, они подчинились мне, однако «страсть» не получилась, мне не удалось заретушировать их скованность, не помогла ни небрежно накинутая простыня, ни громадное потрескавшееся зеркало, на отражение в котором я сделал главный акцент в той сцене. Наверное, я был готов к той съёмке ещё меньше, чем они, поэтому ни черта не получилось.

Так я собирал ошибки в копилку моих знаний.

***

Мне навилось создавать то, чего нет вокруг. Я выдумывал собственное пространство и «оживлял» его деталями. Чем больше деталей, тем живее была картина. Иногда сделанный для съёмок реквизит уничтожался почти сразу после съёмок, потому что сослужил свою службу и стал ненужным. Так, например, я безжалостно выбрасывал пышные индейские головные уборы, сделанные из бумаги. Я бережно возил их на съёмку и без сожаления выбрасывал после съёмки в ближайший мусорный бак.

***

«Призвания не существует, но существует осознание собственного опыта, диалектическое развитие жизни одного человека в связях с другими людьми. И я думаю, что только через посредство выстраданного опыта, ежедневно поощряемого сочувственным и объективным изучением дел человеческих, можно прийти к специализации.

Но прийти к ней не значит замкнуться в ней, порвав все конкретные социальные связи, как это случается с многими, – до такой степени, что нередко специализация служит в конечном счёте преступному бегству от действительности и, скажем прямо, превращается в подлое уклонение.

Я не хочу отрицать того, что всякая работа есть особая работа и в определённом смысле «ремесло». Но она будет иметь ценность лишь тогда, когда станет продуктом многообразных свидетельств о жизни – когда она сама будет проявлением жизни» (Лукино Висконти).

Я не владел ремеслом, когда создавал мои фильмы в 1980-х, я просто рассказывал о моём жизненном опыте, моих чувствах, моих страданиях, рассказывал при помощи киноплёнки. Мои

фильмы были проявлением моей жизни.

Я делал кино для себя. Мне нужно было создавать то, чего мне отчаянно не хватало на официальном киноэкране. Но я не осознавал, что именно это было главной движущей силой во мне: наполнить мой мир тем, чего не было в окружающем меня мире, но в чём я отчаянно нуждался. Кто-то нуждается в деньгах, кто-то – во всеобщем внимании, а я нуждался в том, чего сам не мог определить, поэтому занимался поисками (найди то, не знаю что). Мои поиски почему-то замкнулись в плоскости кинематографа.

Как часто случается с людьми, не понимающими, чего они хотят добиться, я делал фильмы, и это наполняло меня блаженством и яростью. Блаженством – потому что я получал удовольствие от киносъёмок, монтажа и рождавшегося в результате моего и только моего мира. Яростью – потому что мои фильмы не приносили мне в конечном счёте удовлетворения. Хотелось иных возможностей, чтобы добиться *настоящих* результатов. Ещё как хотелось! Хотелось и всемирного признания. Но все понимают, что для признания мало неустанной работы, признание требует постоянных компромиссов, сделок с совестью, на что я не был готов идти. Терзания, связанные с этим противоречием – оставаться собой всегда и во всём или соглашаться с требованиями морали, цензуры и начальства (которое вскоре появилось у меня) – никогда не идут на пользу. Я нуждался в «полезных связях», чтобы обеспечить себе возможность делать то, что я хочу, однако со «связями» у меня всегда было плохо. Я шёл один по выбранной тропе.

Это был мой и только мой мир, и я, кажется, должен был испытывать абсолютное счастье. Но ни абсолютного, ни простого счастья не было. Было удовлетворение от сделанного, но не было ни радости, ни счастья от сделанного. Удовлетворение – когда удавалось добиться хорошего результата вопреки обстоятельствам. И неудовлетворение – от того, что не было возможности делать так, как хотелось бы делать. Высокое искусство кинематографа не создаётся «на коленке». Чем дальше, тем сильнее я чувствовал собственную ущербность из-за того, что не мог заниматься тем, чем хотел, и так, как хотел. Я мечтал о зрителе, но понимал, что у меня никогда не будет зрителя. Лишь мои друзья видели, что я делаю, но друзья – это слишком мало для человека, который хочет кричать во весь голос. Фестивали «параллельного кино» не изменили ситуацию. Официальный экран был наглухо закрыт для меня. Я сильно порезал видеофильмы, отправленные на второй фестиваль «параллельного кино» в Ленинграде. Порезал, чтобы меня не

осудили за кадры с откровенным сексом. Это был первый и последний «компромисс» с моей стороны.

Сегодня нет таких жёстких ограничений, как в те годы. В театре голые женщины водят хороводы и занимаются сексом на глазах пресытившейся публики. Пусть это не всем нравится, но этим никого не удивить. А когда я снимал мои «поглазейки», за такие «художественные поиски» легко могли впаять серьёзный тюремный срок. Так что, по большому счёту, отсутствие зрителя ограждало меня от неприятностей.

Я хотел показать мои работы широкой публике, но не позволял этому желанию разрастаться во мне, запрещал себе думать об этом. Хочешь делать кино – делай, невзирая на условия, делай хоть что-нибудь, но только не останавливайся.

К зрителю меня не пускали и много лет спустя, уже в постсоветские времена. Я несколько раз приносил мои документальные фильмы на Московский кинофестиваль, но мне отказывали, прикрываясь нелепыми предлогами. «Линию наготы» отвергли дважды потому якобы, что «в кадре виден микрофон» (а разве в документальном фильме не может быть виден микрофон?). Почему не сказать честно, что вы – пуритане, поэтому не допустите на экран фильм, где показано много обнажённого тела? Это было бы честно. Несправедливо, но честно. Департамент культуры Москвы не допустил мой фильм «Возвращение богов» на экран, объяснив свой запрет тем, что «православные могут оскорбиться». «Возвращение богов» показывает празднование Купальской ночи. Ничего ужасного, ничего распутного, это настоящий праздник радости. Это праздник, который люди создают своими руками. Департамент решил перестраховаться, чтобы избежать возможных неприятных комментариев со стороны православной церкви. Чиновничья перестраховка. Но она мне понятна. Она глупая, нелепая, трусливая, но всё-таки мне честно озвучили причину. А «Линию наготы» не пускали на фестиваль два года подряд просто из-за наготы, но отвечавшая за отбор фильмов женщина не призналась в этом; первый раз она сослалась на микрофоны в кадре, второй раз вообще ничего не объяснила.

Мой зритель появился, когда зритель перестал интересовать меня. Зритель появился в Интернете, в этом необъятном информационном поле без строгих правил и границ. Можно радоваться, можно сетовать.

***

Отправной точкой для каждого нового фильма была какая-нибудь сцена, не дававшая мне покоя. Я никогда не знал, что конкретно беспокоит меня, но чувства требовали выхода.

Понемногу вырисовывалась какая-то сцена. Например, я ощутил однажды, что во мне накапливается ненависть и просится наружу, просится через руки, через нож. И мы отправились маленькой компанией в лес и там сняли сцену драки на берегу небольшого ручья. Там я и «убил» моего товарища ножом. Удары ножом в его тело сняты на крупном плане моего лица, ни жертвы, ни ножа не было видно, а ножом я бил со всей силы в глинистую почву. Всё, что накопилось во мне плохого, я вложил в те бешеные удары. И мне полегчало.

Часто такие сцены не предназначались для конкретного фильма, они оставались в архиве моих «психотерапевтических» кино-опытов. Но иногда из этих сцен вырастал целый фильм. Так, например, из самостоятельной сцены в ванной, не предполагавшей дальнейшего развития сюжета, стал рождаться фильм «Пересилие».

Я тяжело перенёс смерть отца, мне было всего двадцать три, и я совсем не знал жизни. Отец умирал долго и мучительно. Его смерть свалила меня с ног, разрушила все мои представления о справедливости, лишила меня единственной, как мне представлялось, настоящей опоры. Вдобавок работа в министерстве угнетала, безысходность душила, я чувствовал себя в кромешной тьме и понемногу пристрастился к алкоголю. Однажды, крепко выпив, я лёг в ванную и уснул. Когда проснулся, меня тошнило, выворачивало наизнанку, приехала скорая помощь… По прошествии нескольких лет я решил воспроизвести это на экране. Моя душа остро нуждалась в освобождении от груза и грязи того случая, я жаждал избавиться от внутренней блевотины. Кино понемногу становилось священнодействием, оно очищало меня.

***

Фильм «Дом», от которого сохранилось только две сцены с участием Александра Стрельбицкого, начался с того, что я «заболел» грандиозной и, пожалуй, лучшей картиной Ридли Скотта «Bladerunner». Не помню, сколько раз я пересматривал его целиком, но понравившиеся эпизоды смотрел снова и снова, изучал их, насыщался их духом. Одной из самых пронзительных сцен было бегство танцовщицы-проститутки по имени Зора. Она одета в прозрачный полиэтиленовый плащ. Декард стреляет в неё, она теряет равновесие, разбивая на бегу стекло огромной витрины. Эпизод её смерти показан в рапиде, стекло медленно разлетается на куски, Зора спотыкается, падает на колени, затем на живот. Медленно летят куски стекла, падают капли дождя. Всё происходит под сновиденческую музыку Вангелиса. На мой взгляд, музыка к этому фильму – вершина творчества Вангелиса.

После убийства женщины Декард идёт домой, напивается там, а когда встаёт с кровати, задевает ногой бутылки. Зритель не видит этих бутылок, только слышит их удар друг о друга. Вот этот-то звук бутылок, находившихся не в кадре, но наполнявших пространство и атмосферу, породил во мне неудержимое желание сделать что-нибудь подобное – с бутылками и чем-нибудь ещё, за что можно было бы задеть ногой, но не показывать это отдельным планом.

Я отправился на заброшенную строительную площадку, где на каждом шагу валялись доски, железяки, битое стекло, воняло сгнившим мусором и мочой, бродил по подвалам с включённым диктофоном (ступал то быстро, то медленно, чтобы получить разные варианты хрустящего под ногами гравия), наступал на стёкла, пинал ботинками пустые бутылки, а потом часами прослушивал эти записи дома, пытаясь понять, что меня не устраивало в них.

Кончилось всё тем, что я забыл о том, что именно послужило отправной точкой в моём творческом поиске, и написал сценарий, построенный на том, что каждая сцена заканчивалась каким-то крупным планом, который становился началом другой сцены, не имеющей связи с предыдущей. В конце всё закольцовывалось.

Замысел если и не великолепен, то интересен, однако воплотился он с некоторыми отступлениями от первоначального сценария. Для меня это была игра в высочайшую эстетику в условиях, не позволявших добиться требуемой эстетики. Зато какое наслаждение я получал от каждой удачной сцены!

Помню, как мы вдвоём с Сашей Стрельбицким, изображавшим сыщика, создавали на крупных планах атмосферу усталости в его офисе (а на самом деле в моей комнате). Он сидел за столом, курил и просматривал фотографии преступника. Мне удалось выставить свет таким образом, что, когда я показывал лицо сыщика снизу, половину кадра занимали фотографии в его руках, и эти фотографии просвечивали настолько, что можно было разглядеть запечатлённое на них лицо преступника. Огромное удовольствие я получил, озвучивая эту сцену: затяжка сигаретой, выпускание дыма, шуршание плотной фотографической бумагой и голоса в переговорных полицейских устройствах…

Фильм не сохранился, но я до сих пор ощущаю «вкус» того удовольствия, с которым мало что сравнится.

***

Люди, помогавшие мне делать мои фильмы – это человеческие атомы моей жизни. Чем дальше время уносит меня

от тех событий, тем сильнее во мне любовь к тем людям. Любовь к мужской половине, конечно, отличается от любви к женщинам, которая ярче, глубже и пронзительнее. Женщины – нескончаемы во мне. Я всегда занимался с ними любовью. С некоторыми – в кровати, но с большинством – в пространстве, невидимом обычному взору. Там нет тел, осязаемости, там всё наполнено чем-то иным, всепоглощающим и всеобъединяющим.

***

Мой путь к профессии режиссёра был извилистым, но моя жизнь в кино была всегда прямой, как стрела. Начав однажды снимать фильмы, я ни разу не отклонился от выбранного направления. Я мастерил мои «поглазейки» на коленях, в условиях, абсолютно не пригодных для создания кино, но не делать этого я не мог. Кино отравило меня, пожрало, стало моей неотъемлемой частью.

С профессиональным кинематографом, с большим кинопроизводством, куда вовлечены сотни людей, я познакомился на «Мосфильме», работая ассистентом режиссёра по реквизиту на фильме «Причалы». Я попал во чрево огромной киностудии, не такой, конечно, гигантской, как киностудии Голливуда, но всё-таки большой. Режиссёром «Причалов» был Анатолий Петрицкий, известнейший советский кинооператор. Он снял много фильмов, но самой известной его работой была «Война и мир», куда его пригласил Сергей Бондарчук. «Война и мир» – фильм уникальный, он весь состоит из кинематографических находок и открытий. Художественные решения этой эпопеи особенно ценны тем, что они не превратились в штампы. Фильмы Андрея Тарковского разобраны на «цитаты», а «Войну и мир» никто не повторял, не копировал, не обесценивал. Такой разнообразной изобретательности в кино больше не было – ни в советском, ни в мировом. «Война и мир» – вершина творчества Петрицкого и Бондарчука.

Естественно, я смотрел на Анатолия Анатольевича, как смотрят на божество, ожидая от него чуда. Но никакого чуда не происходило. Петрицкий демонстрировал редкое равнодушие к подготовительной работе. Если я спрашивал его, какую гитару нужно взять на съёмки, он отвечал, что любая сгодится, а в экспедиции, на съёмочной площадке вдруг начал требовать гитару другого цвета. Пришлось рыскать по магазинам, давать объявление в газете. То же повторялось с костюмами, не только с реквизитом. Его не интересовал фильм, и это понятно – сценарий скучнейший. Моя реквизиторша Лариса, сидя в своей мосфильмовской каморке, заваленной всякой всячиной, искренне недоумевала, почему Петрицкий взялся за «Причалы». Наверное,

он хотел попробовать себя в качестве режиссёра, но ничего интересного в портфеле сценариев не нашлось, пришлось согласиться на «Причалы». Я не видел его улыбающимся, с горящими глазами, он был воплощением унылости. Только дважды он вырвался из душивших его лап равнодушия.

Первый раз – когда мы готовились к съёмкам на корабле, оператор долго примеривался, как бы выстроить кадр, Петрицкий вдруг сорвался с места, закричал на оператора и его помощника. «Вы что возитесь! Вот как надо!» – сам сел на тележку, припал к окуляру кинокамеры, велел актёру играть эпизод. И тут перед моими глазами произошло что-то удивительное. Петрицкий как-то очень просто, одним движением круто развернул камеру, скользившую на рельсах, и я, наблюдая за его движениями со стороны, увидел, как всё это получится в фильме. Одним движением он изменил крупность, ракурс, перспективу и объём кадра. В ту минуту Анатолий Анатольевич оказался на своём месте. Он был как самурай, сразивший коротким безошибочным движением могучего и подвижного врага. «Неужели это так трудно сделать?» – с досадой бросил он в лицо оператору.

Второй раз он вышел из себя, когда мы снимали в каком-то невзрачном дворе встречу главного героя с девушкой. Хлопушка, мотор, начали… Петрицкий сидел в раскладном режиссёрском кресле, глубоко провалившись в нём, забросив ногу на ногу и подпирая голову рукой. Внезапно поднялся ветер, взвихрилась пыль. Петрицкий выпрямился, оживился. И тут оператор остановил съёмку. «Кто крикнул „Стоп“?» – пришёл в ярость Петрицкий. «Я», – ответил оператор. «Почему? Как вы посмели? Здесь только я имею права дать такую команду!» – «Но ведь пыль поднялась, это замусорит кадр». – «Что? Здесь только пыль и была хорошей! Вся сцена дрянь, скукотища, а ветер и пыль дали настроение! Как можно не увидеть этого? Как можно не почувствовать?» – «Но ведь плёнка плохая, пыль не получилась бы», – оправдывался оператор. «Всё получилось бы! Вы загубили кадр!» – не унимался Петрицкий. Он был по-настоящему зол…

После «Мосфильма» я работал фотографом в Московском Академическом Хореографическом Училище (МАХУ). Нескольких девушек и парней согласились принять участие в моих фильмах, в их числе был Кирилл Немоляев, вскоре после окончания училища порвавший с балетом и отдавшийся музыке. Мне нравятся люди такого склада. Посвятить себя тому, что нравится, – вот правильный выбор, даже если он сулит трудности и не обещает всемирной славы.

Работая в МАХУ, я предпринял попытку поступить на высшие режиссёрские курсы, в мастерскую Ролана Быкова. Не вдаваясь в

подробности, скажу только одно: я сдал все экзамены успешно, мне позвонили из управления кадров «Мосфильма» и поздравили с поступлением. На следующий день я приехал в здание, где размещались высшие курсы, и не увидел себя в списке зачисленных. В секретариате что-то смущённо мямлили. Выйдя на улицу, я почувствовал, что земля уходит у меня из-под ног, жизнь кончилась, отчаянье душило. На «Мосфильме» мне объяснили, что Быков взял кого-то из «своих», что в этой связи был большой скандал, но делать нечего.

С трудом выбравшись из подавленного состояния, я продолжил делать мои «поглазейки».

Ещё через год мои фильмы увидел поэт Леонид Латынин, и они ему очень понравились. К этому времени я чувствовал, что моя нервная система вот-вот выгорит вместе с моей душой. Во время какой-то очередной нашей встречи с Латыниным он позвонил Маргарите Тереховой, которая успела побывать у нас дома, и рассказал о моей тупиковой ситуации. «Послушайте, Андрей, – сказала она, когда Латынин передал мне телефонную трубку, – сейчас во ВГИКе преподаёт Альгис Арлаускас, мы с ним играем в одном спектакле. Я дам вам его телефон и предупрежу, что вы будете звонить. Может, он окажет какое-то содействие».

Я обожал Маргариту Терехову (не как актрису, а как женщину). Она лучилась какой-то особой сексуальностью – игривой, манерной, капризной. Во время первой нашей встречи у неё сильно болела голова, она выпила таблетку и прилегла в моей комнате. В тот день телевидение показывало фильм «Здравствуй, это я», она снималась там совсем юной девушкой. В фильме был эпизод, где она принимала душ. Терехова хотела пересмотреть ту сцену, но после концерта не успевала домой, поэтому мой приятель привёз её к нам. Я записал фильм на видео, и она осталась довольна. Терехова почему-то думала, что те кадры непременно вырезаны, но цензура не тронула их, и мне показалось, что Тереховой понравилось, что вся наша компания увидела её обнажённой. Впрочем, в моём понимании это вовсе не обнажении.

Итак, я дозвонился до Альгиса, и он предложил встретиться. Я показал ему фильм «Большой сон, большая жизнь», и он заинтересовался: «Давайте покажем это Марине Михайловне Бабак. Я у них считаюсь младшим преподавателем, а она и Кочетков – старшие мастера в нашей группе». Вскоре после этого я попал к Бабак, показал ей «Пересилие». Она с воодушевлением заговорила: «Андрей, весной у нас будет дополнительный набор. Вы должны сдать экзамены, и мы возьмём вас сразу на второй курс».

Экзамены прошли как во сне: казалось, что кто-то шутит надо мной, потому что я вообще не прилагал никаких усилий, я просто говорил и писал то, что думаю. Меня зачислили и сразу отправили в Германию на Лейпцигский фестиваль документальных фильмов и на стажировку в бабельсбергскую киношколу… За год учёбы во ВГИКе я посмотрел столько фильмов, сколько не смотрел за все прежние годы жизни. Это оказалось важнее всего. И ещё я научился монтажу (нам досталась лучшая из всех мастеров монтажа – Наташа Тапкова).

Сдав летнюю сессию на «отлично», я вместе со всеми пришёл в сентябре за стипендией, но мне ничего не дали. В бухгалтерии я выяснил, что меня нет в списке. В деканате мне открыли секрет: «У вас хвосты». – «Какие хвосты? Я всё сдал прекрасно». – «У вас долги за первый курс»… Вот так! За первый курс! А я и думать про первый курс не помышлял, меня ведь зачислили сразу на второй, для меня первый курс просто не существовал, его в помине не было на моём горизонте. За весь второй курс мне никто словом не обмолвился, что я обязан сдать предметы за первый курс. Я был отличник и одновременно был злостный должник.

Я бросился выяснять – что, кому, когда сдавать. Но эти хвосты, если уж честно, меня мало интересовали, потому что я приступал к съёмкам фильма «Двери». С запуском фильма возникло много трудностей, и первейшая из них – сценарий. Мне не утверждали его. В моей былой вольной жизни я был сам себе хозяин, а тут, оказывается, сценарий должен был соответствовать определённым параметрам. Так, например, у меня были прописаны сцены с актёрами, а в документальном фильме, как мне объяснили в дирекции, смета не предусматривала актёров. «Это не актёры, а мои друзья», – объяснял я директору. «А вдруг они потом потребуют денег за съёмку?» – возражала она. И всё в таком духе.

Понемногу меня начало мутить от бюрократии. Какие уж тут экзаменационные хвосты за первый курс! До наступления зимней сессии мне успели зачесть некоторые дисциплины, которые я изучал в МГИМО, но кое-что осталось «висеть на мне». Я не успевал делать всё сразу – сдавать экзамены и зачёты по текущим предметам, снимать фильм и учить то, что все постигали на первом курсе. Фильм «Двери» имел успех. На экзамене присутствовал кто-то из Союза кинематографистов и меня попросили поскорее напечатать хорошую копию, чтобы отправить фильм на фестиваль. Но той же весной меня поставили перед фактом: отчислен за неуспеваемость.

Я серьёзно разозлился, почти взбесился, но мне, по большому

счёту, было уже безразлично. Я считал себя гением, которому просто «перекрывали кислород». Я хотел работать, снимать кино, а не возиться в песочнице. Меня ждали на фестивале, а мою голову засоряли мысли о том, как сбросить дурацкие экзаменационные хвосты! Ясно, что фестиваль был для меня первостепенной задачей, я готовил «Двери» к показу, торопился, тормошил всех, сам размечал футажи для монтажа негатива, сам бегал с документами из кабинета в кабинет, но бюрократия тормозила на каждом шагу. Это сводило меня с ума.

Летом в стране случилось страшное – танки на улицах, чрезвычайное положение, комендантский час. ГКЧП. Страна кубарем неслась под откос.

Осенью у меня отнялись ноги. Самое смешное, что никто из мастеров не обратил внимания на то, что меня нет в институте. Когда я дозвонился до Марины Михайловны Бабак, она только и сказала: «Выздоравливай». Я объяснял ей, что надо проследить, печатается ли новая копия «Дверей», что фильм ждут на фестивале и т. п. Всё оказалось бесполезно, судьба моего фильма не интересовала никого из моих мастеров. Я готов был плакать от досады. Понятно, что мне было не до экзаменов.

Когда я понемногу начал ходить, судьба свела меня с Александром Радовым Я дал ему кассету с моими «поглазейками», и на следующий день он пригласил меня работать режиссёром в студию «Nota Bene» на телеканале «Россия». Так я официально стал режиссёром. Правда, ходил я ещё очень плохо, ноги переставлял с трудом, но упустить выпавший мне счастливый случай не мог.

В 1998 году ушёл с телевидения и стал зарабатывать на жизнь как наёмный оператор, режиссёр, сценарист. Иногда я брался за собственные темы, делал документальные фильмы, но ни один из них не был показан на официальных кинофестивалях.

Таков мой режиссёрский путь.

Кадр из фильма "Вспоминая себя"

***

ВГИК не стал вехой в моей жизни. Я не завязал там дружеских отношений, не влился в творческие коллективы, не повстречал учителей, которых хотелось бы слушать и за которыми хотелось бы идти. Зато ВГИК показал мне, как много вокруг беспричинной самовлюблённости и самолюбования, как много зависти и коварства, как много равнодушия и незаинтересованности.

ВГИК возник и исчез без следа, словно его и не было.

Обиднее всего, что там не нашлось для меня учителей. Я отдавал себе отчёт в том, что второго Тарковского никогда не будет и бесполезно ждать встречи с ним, а другой фигуры такой же величины в кино не существовало (даже с учётом того, что последние две картины Андрея Тарковского я считаю свидетельством его творческой смерти). Мне нужен был Тарковский, все остальные великие кинорежиссёры, сколько бы интересных фильмов они ни сделали, были для меня бесполезны. Лекции Тарковского по кинорежиссёре дали мне в сто раз больше, чем все прослушанные в институте лекции и все прочитанные книги по кинорежиссуре вместе взятые… Нет, мне не повезло с преподавателями, мне не повезло с творческой мастерской.

Учителя должны правильно преподать профессиональные навыки, а мои мастера (во ВГИКе преподавателей принято называть мастерами, отсюда и мастерская, а не класс) не доносили никаких знаний, они любили поболтать о том-сём, о кино и не кино, делились иногда случаями из жизни. Но они, к сожалению, не преподавали. Они не предложили мне ни одного куска той пищи, в которой я нуждался.

Наталья Бондарчук написала в своей книге: «Учитель! Какое великое, всеобъемлющее понятие. Учитель – тот, кто подаст тебе наилучший совет, тот, кто поведёт к знанию, тот, кто явится примером, кого почитаешь и сердечно любишь. Великий закон, связующий малое с большим, большое с великим, и так – к бесконечности».

Профессиональные навыки нам давали лишь на занятиях по монтажу и технике речи. Об этих педагогах я могу сказать только хорошее, особенно о Наташе Тапковой, учившей нас искусству монтажа. Наташа в прямом смысле слова занималась искусством. Быть может, это не было духовное искусство, скорее она учила архитектуре киноискусства. Но без понимания того, что такое изысканность вышивания фильма монтажными склейками, невозможно понять, на чём выстраивается изобразительный ряд. Наташа открыла мне глаза на физиологию кино. Через неё я впервые понял, что настоящий режиссёр должен задумываться о монтаже уже на стадии подготовки к съёмкам. До этого я видел в

раскадровке только последовательность сцен, но не догадывался о том, каким образом кадры будут сцепляться один с другим, не видел их позвонки и межпозвоночные диски. Фактически мои фильмы были бесхребетны, они были сгустком крови, массой оголённых нервов, грудой мыслей и ворохом картинок. Всё это было вполне съедобно для непрофессионалов, но если говорить о мастерстве и сравнивать, например, с танцем, то я не танцевал, а передвигался на четвереньках. Таким я вижу себя в те годы. Я нуждался в учителе, хотел найти наставника, который, как в боевых искусствах, показал бы мне правильные базовые стойки и обучил бы правильным движениям, не овладев которыми, бессмысленно выходить на татами. Я должен был научиться основам, а всего остального мне хватало с избытком.

«Художник должен быть одержим идеей усовершенствовать мир», – утверждал Сергей Герасимов. Я был одержим этим желанием, но учиться приходилось самостоятельно. ВГИК не помог мне. Я познакомился со всеми дисциплинами, которые преподавались в институте, быстро отсеял всё, что счёл бесполезным, и выделил то, что нужнее всего.

Нужнее всего было кино. Просмотры фильмов.

И нужна была Наташа Тапкова с её искусством монтажа.

***

Что представляла собой наша мастерская? У всех это – просто аудитория, где собирались студенты и где проходили занятия. Наша мастерская была ещё и квартирой, в которой жил один из наших студентов – Артур Аристакисян (среди своих он был просто Артурино).

Аудитория была перегорожена занавесками, отделявшими учебное пространство от «комнаты» Артура. Кровать, чайник, чашки, тарелки, электрическая плитка – обстановка почти общежития. Артурино мог во время занятий приготовить чай и угостить всех присутствующих. Он был хозяин дома, мы – гости. Домашняя, уютная, убаюкивающая атмосфера. Артур поступил во ВГИК с материалами, снятыми в Кишинёве, и на протяжении всей учёбы в институте он продолжал делать этот фильм, один и тот же фильм. Он показывал его как курсовые работы и в качестве дипломной работы представил всё тот же фильм «Ладони». И все эти варианты одного и того же фильма мало чем отличались друг от друга. Думаю, это единственный случай в истории ВГИКа.

Юля Нифонова, фотопробы

***

Как я уже упоминал, самым главным делом во ВГИКе для меня стали просмотры фильмов. Несколько зрительных залов, где почти непрерывно шли сеансы – по истории советского кино, по истории зарубежного кино, по истории документального кино, ретроспективы режиссёров, фильмы преподавателей, экзаменационные работы и т. д. Если человек любил кино, он чувствовал себя в настоящем раю. Я кочевал из одного просмотрового зала в другой, пропуская многие занятия. Кино наполнило меня, затопило, окружило, околдовало. Мне казалось, что я давным-давно дышу только кинофильмами, но обнаружил, что совершенно не знал классику мирового кинематографа. О таком разнообразии тем, изображения, сюжетов я и помыслить не мог. В один день я мог посмотреть «Дилижанс», «Семь самураев» и «Касабланку». Трудно передать, что творилось в моей душе! Бушующий океан впечатлений.

Справедливости ради надо упомянуть и некоторые другие дисциплины, которые меня интересовали: история искусства, музыкальная грамота, техника речи и, конечно, история кино. Помню, музыкальная грамота заставила меня по-новому воспринимать не только звуковой, но также изобразительный ряд кинофильмов. Я увидел многослойность кино. Эту многослойность я физически ощущал за монтажным столом, когда монтировал мои фильмы. Позже, в эпоху цифрового монтажа, это ощущение исчезло, потому что исчезло присутствие киноплёнки в руках. Впрочем, это невозможно объяснить.

***

Мне нечем похвастать. Я обнаружил, что люди всеми силами стараются спрятаться от бессмысленности, всеми силами стремятся занять себя чем-нибудь, чтобы укрыться от непонимания происходящего. Все законы общества, вся мораль – это выдумки людей, предназначенные для того, чтобы упорядочить жизнь. Религия выдумана, чтобы упорядочить жизнь. А искусство пытается разрушить эту навязанную нам упорядоченность. Но общество не принимает того, что разрушает его размеренное существование, общество не принимает искусства, которое не отвечает общепринятым взглядам, и пытается сделать так, чтобы искусство соответствовало строгим правилам. Многие века искусством управляла церковь, картины и скульптуры создавались в соответствии с канонами. Затем церковь утратила свои видимые позиции, но в действительности её влияние никуда не делось, общество продолжало следовать привитым ему правилам морали. Как только кто-то переступал определённую черту, его осуждали, объявляли преступником. Это в полной мере относится и к искусству…

Я хотел поговорить именно об этом. Но сейчас, в данную минуту, мне стало казаться, что разговор не имеет перспективы. Что сказать и зачем? Какой смысл рассказывать о том, как я пробивался сквозь запреты и сопротивление, если моя борьба ничего не изменила? Мои документальные фильмы последних лет не были приняты по надуманным поводам ни одним кинофестивалем России. Мой фильм «Двери» был показан на телеканале «Россия» один раз, и его тут же сняли с эфира за «порнографичность» и больше не показывали, хотя там и намёка нет на порнографию.

Какой смысл?

Я понял, что общество готово принять самые страшные кадры, даже порнографию готово принять, но оно не желает принимать мысль. Размышления – вот что вызывает неприятие, ибо размышления ведут к отказу от устоявшихся правил. Церковность, впитавшаяся за многие века в общественное сознание, делает общество послушным стадом. Так называемые лидеры стремятся подчинить людей себе, а не освободить их. Мысль – это революция. Государство не любит мыслителей.

В ГДР на стажировку

(Статья в газете ВГИК «Путь к экрану», 17 января 1990, №1)

До фестиваля оставалась ровно неделя, и нам предстоя sh;ло провести её в симпатичном домике, где располагалось одно из

студенческих общежитий киношколы в Бабельсберге. Таких домов в два-три этажа здесь много. Это бывшие виллы кинозвёзд, налепленные вдоль затуманенного берега реки. Коричневая и красная черепица, заиндевелые зелёные листья и трава, безлюдная улица. Похоже на изящную фанерную декорацию.

Почему-то нами никто не занимался, решив, вероятно, что мы представляем собой вполне самостоятельных людей. Человека, способного сослужить роль переводчика, нам не выделили. Пришлось объясняться на пальцах. Даже и буфете киношколы, где очередь продвигается быстро и организованно, словно её прокручивают на хорошо подогнанной шестерёнке, из-за нас очередь замедляла ход, когда мы начинали бродить вдоль витрины, показывая через стекло на нужный бутерброд.

Сколько энергии и упорства пришлось проявить, чтобы разобраться в простейших вещах. К примеру, долгие попытки растолковать буфетчице, что нам нужен чайник с кипятком, не привели к успеху по той простой причине, что чайника в столовой вообще не было. А чтобы заварить чай, нужно лишь подставить чашку под обыкновенный кран, торчащий из стены, повернуть ручку, и пакетик с заваркой заливается крутым кипятком. Чудеса! Но ещё чудеснее то, что в понедельник каждый студент оставляет в столовой заявку на нужное ему количество порций обеда (на всю неделю), чем обеспечивается точное количе shy;ство блюд, и повара не должны пожимать плечами, мол, извини, дружище, но сковородка уже пуста.

Мы приехали в ГДР в пятницу вечером. В субботу и в воскресенье в киношколе за shy;нятий нет. Поэтому нам устроили экскурсию по Потсдаму. Кто-то из преподавателей водил нас по улицам, катал на трамваях, рассказывал о любимом городе на родном своём языке, обедал с нами, а в условленное время передал нас в руки очередному «экскурсоводу». Тот радушно улыбнулся, пожал нам руки, выспросил наши имена (он немного умел по-русски), отвёл нас в музей кино, после чего тоже бродил по улицам Потсдама с нашей промёрзшей делегацией, демонстрируя пример несгибаемого мужества, ибо в те дни Германию продувал ледяной ветер, от которого кровь стыла.

Первый наш «рабочий» день ознаменовался торжественной встречей с руководством киношколы в кабинете ректора. Правда, сам ректор не смог присутствовать, и мы удовлетворились его заместителем. Зато позже, оказывается, ректор с нами встречался в Лейпциге, но мы об этом не знали, то есть услышали мы о состоявшейся встрече лишь на другой день.

Что же касается киношко shy;лы, то люди, оторвавшиеся от своих важных дел, чтобы уделить нам внимание, проявили

неописуемую целеустремлённость. Они увлечённо записывали что-то в блокнотах, помечали, планировали, составляли головокружительную программу нашей стажировки (ведь мы поехали в киношколу стажироваться), намечали показать, рассказать, организовать, отвезти и т. д. За первую неделю стажировки нас успели отвезти на киностудию ДЕФА, которая находится в десяти минутах от киношколы.

Через неделю мы отправились в Лейпциг. Настроение бодрое, почти боевое, даже с налетом эдакой торжественности. Едва-едва успеваем добраться до места назначения, как нас хватают под руки и распределяют по квартирам. Бежим (вернее, катим на трамвае) по первому адресу, а нас там не принимают, потому что хозяин оказывается очень засекреченным сотрудником какого-то учреждения и взять на проживание согласен только благонадёжных своих соотечественников. Срочно бежим по второму адресу, а там, вместо трёх человек согласны только на двоих постояльцев. Время начинает поджимать, и мы кидаемся в оргбюро. В кинотеатр «Капитоль» уже ползут шумные толпы гостей и участников, через тридцать минут состоится торжественное открытие фестиваля документального кино «За мир во всем мире». Кое-как нас распихивают по гостиницам. Оказывается, были свободные номера. И вот долгожданное кино! Да здравствует политика! Долой кинематограф! По-моему, именно таким и был негласный лозунг фестиваля. Убийственно-длинные кадры с бубнящими хмурыми людьми на фоне ярких лозунгов, бесконечные смакования калек и убогих. Можно было бы про shy;сто поставить несколько три shy;бун, разрешить людям с ули shy;цы подряд вылезать на неё и кричать политически-острые фразы оттуда. С таким же успехом можно было разместить на сцене инвалидов, вытолкнуть туда же подростков из исправительных колоний и заставить их говорить о своей жизни. Такое мероприятие ничем не отличалось бы от данного фестиваля документаьных фильмов.

Разумеется, все фильмы демонстрировались на немецком языке. Переводом обеспечивался лишь один кинотеатр. В трёх других центрах приходилось довольствоваться хорошо поставленной немецкой речью.

Зато как выглядел Лейпциг! Туман. Звенящая свежесть. Шумная подготовка к Рождеству, до которого (заметьте!) ещё почти месяц. Размалёванные фургоны на площади возле ратуши, развешанные повсюду гирлянды лампочек, весёлая предпраздничная суета. А в положенное время проходят митинги по поводу грядущих перемен, всякие там плакаты, призывы, флаги. Так ведь и Потсдам ничуть не хуже Лейпцига. Вполне

нарядный, пёстрый, новогодний. На центральной улице играет музыка. И ведь что странно, что удивительно и даже невероятно: в стране происходит революция, а улицы красивы, убра shy;ны, в магазинах есть и сахар, множество пушистых ёлочек и разнообразный чай, и колбаса разных сортов, и сыр, и кофе, и многое-многое другое. В тот день, когда было объявлено о снятии партийной верхушки, над дверью киношколы установили красный флаг. Мы решили воспользоваться тем, что ГДР начала расконсервироваться и предприняли попытку прогуляться в Западный Берлин. Однако какая-то малюсенькая печать отсутствовала в паспортах нашей делегации, советское консульство по скрытым от нас причинам отказалось такую печать пропечатать. После этого пришлось сделать вывод, что расконсервировался Берлин, мы же находимся в какой-то совершенно иной банке.

Однако стажировка наша продолжалась. Бабельсбергская киношкола упорно о нас забывала. Руководство, пообещав устроить показ работ ВГИКа, которые мы привезли с собой, начисто выбросило из головы этот пункт. Благодаря усилиям студентов, за день до отъезда нашей делегации в Москву фильмы всё же были показаны в студенческом клубе. Видеофильмы показать не удалось, потому что сначала кто-то увёз видео shy;магнитофон в Берлин (вот что означает демократия – бери технику и тащи её в другой город), затем просмотр отменился из-за того, что отключили отопление, а позже ответственный за видео просто ушёл с работы.

Да, совсем забыл упомянуть, что в стажировку вошли также просмотры фильмов «Зеркало» и «Дорога», на чём наше знакомство с киношколой имени Конрада Вольфа успешно завершилось.

В день нашего приезда кто-то из встречающей стороны с гордостью заявил, что мы останемся довольны, что всё будет организовано по высшему классу, как это положено в Германии. Но ничто не дало нам возможности прочувствовать этот «высший класс» так, как наш отъезд из Берлина. Дело в том, что мы никак не могли заполучить билеты на обратную дорогу. Мы стояли на опустевшем вокзале и сиротливо оглядывались, боясь смотреть на часы. Время убегало, но человека с билетами не было. Вокзал притих, люди куда-то пропали. Стрелка часов нервно прыгала вперёд. И вот, когда до отправления поезда осталось всего семь минут, появился наш благодетель с билетами, и мы, осчастливленные, согнувшись под тяжестью туристического барахла, засемени shy;ли к нашему вагону.

Трудовая, творческая и учебная практика успешно

завершилась.

Двери

Про первый мой десятиминутный учебный фильм «Портрет» я даже вспоминать не хочу. Во-первых, я привык сам смотреть в глазок кинокамеры, чтобы понимать, что происходит в кадре. Во-вторых, я попал в мастерскую документального кино, толком ещё не поняв, что такое документалистика. В моём преставлении документальное кино – либо хроника событий («Новости дня», которые крутили в кинотеатре в начале каждого сеанса), либо научно-познавательное кино. От меня ждали портрет человека, а я не понимал, как делать портрет. Посадил перед собой героя моего фильма и принялся задавать ему вопросы. Он растерялся, заслышав стрекотание кинокамеры, мямлил что-то. А киноплёнка-то утекала! Пришлось остановиться, задуматься над главнейшим вопросом – как быть, если не получается? Что-то я намонтировал, собрал какой-то условный портрет, но это было не только не моё кино, а вообще не кино. Мой первый бесспорный провал, горький, обидный, пугающий провал.

На третьем курсе я написал заявку на сценарий, который не понравился моим мастерам. Я хотел сделать фильм о бессмысленности спорта, о бессмысленности состязаний, когда люди сражаются за доли секунды, и это определяет победителя. Я хотел поговорить о бессмысленности растраченных сил и о том, что все так называемые спортивные достижения ничего не дают человечеству.

Мне отказали. Так я соприкоснулся с несвободой творческого процесса. Кто-то решал за меня, пригодна выбранная тема или нет. Кто-то определял, что мне делать. Я попал в загон, но надеялся, что это временно, ведь учёба всегда предполагает строгие рамки, наработку определённых навыков.

Я не умел писать сценарии. Мои прежние фильмы рождались спонтанно, я начинал что-то делать, выстраивал какую-то сцену, затем она обрастала другими сценами, обрастала не по плану, а каким-то своим естественным образом, это была жизнь, а не производство. Я всего лишь помогал фильму рождаться. Но ВГИК требовал выполнять всё по установленным правилам. Я очутился в цепких лапах системы. На мой фильм, исходя из утверждённого сценария, выделялись некоторые деньги, поэтому, во-первых, нужно было убедить начальство в необходимости того, что я задумал, во-вторых, втиснуться в выделенную сумму, использовать каждую съёмочную смену рационально.

Оператором на фильм «Двери» я пригласил Сашу Горулёва, студента второго курса, а я учился на третьем, отсюда

проистекали наши противоречия и, как следствие, трудности. Перед нами стояли разные задачи: я хотел получить один результат, а Саша отказывался выполнять мои требования, потому что он должен был подготовить к экзамену другие световые решения. Это был конфликт учебного процесса, а не творчества. Но я никого не знал во ВГИКе, оператора взял того, которого предложили, а найдём ли мы с ним общий язык, мы понятия не имели, просто набросили хомут на шею и приступили к фильму.

Фильм «Двери» стал разваливаться после первой же съёмки. Его ещё не было, но он уже рассыпался, как расколотое зеркало, и я не успевал подхватить осколки. «Двери» получались совсем не такими, как я задумывал. Фактически я стал импровизировать, когда посмотрел весь отснятый материал. От первоначального замысла пришлось отказаться, когда нам не удалось снять эпизоды с превращением человека в обычное мясо. У меня не сохранилось сценария, поэтому невозможно пересказать задуманное кадр за кадром, но помню, что мне хотелось показать человека как физиологический аппарат, позабывший о своей духовной составляющей. В начале фильма предполагалась сцена раздевания человека: из-под одежды начинали вываливаться куски мяса, текла кровь, затем это мясо кто-то разделывал скальпелем и т. д. Но всё это не сложилось в художественную картину, вышло слишком прямолинейно и тупо. А плёнки-то у нас было всего две коробки, то есть на двадцать минут. Я требовал, чтобы оператор выставил контровое освещение, а у него задание – показать своему мастеру, как он работает с заполняющим светом. В связи с этим мы делали один дубль для меня, второй дубль для него. У меня задумывались длинные планы (например, укладывание покойника в гроб в морге), и в считанные дни эти дубли пожрали всю плёнку. Работа застопорилась.

Некоторым подспорьем стала фотоплёнка «Микрат», предназначенная для технической фотосъёмки (в основном для копирования документов при мощном освещении), поэтому мы работали с ней только при ярком солнце. Это был настоящий эксперимент, оператор не знал, можно ли использовать эту плёнку для киносъёмки. Но я рискнул, и результат превзошёл все мои ожидания – контрастное, почти без полутонов изображение «старых» кадров, вытащенных из киноархива (расстрел белого офицера, избиение военнопленного, проход солдата с ребёнком на руках). Все допытывались, где мне удалось раздобыть такие редкие кадры, но я не открыл мою «военную тайну».

На съёмках фильма "Двери"

***

Я долго искал девушку для постельной сцены. Мне очень нравилась моя знакомая девушка по имени Вера, её тело отличалось необыкновенной пластичностью, и я хотел снимать её, но Вера внезапно отказалась: «Надоело в порнушке участвовать». Меня это озадачило, ведь мы с ней ни разу не делали порно. Она позировала мне обнажённой для фотографий и несколько раз снималась без одежды в моих фильмах, но это вовсе не порно. Однако таково было общее отношение к наготе на экране. Отказавшись сама, Вера предложила мне свою сокурсницу, и я ездил знакомиться с ней в какую-то дремучую даль. Имя той подружки я не помню (буду называть её Мариной), даже лица её не помню. Она согласилась приехать на съёмку, хотя оставила за собой право поменять решение прямо на месте. Так что теоретически я был готов к срыву съёмочной смены.

Как и в большинстве случаев, съёмки происходили в нашей квартире. Марина приехала с подругой, и я представил их Владу. Мы пили чай, разговаривали, я рассказывал замысел «Дверей». За полтора часа разговоров Марина успела несколько раз поменять своё решение: то отказывалась раздеваться, то соглашалась. В моей практике это было самое долгое раздевание девушки на съёмочной площадке. Впрочем, её можно понять: она не имела ни малейшего отношения к кино, видела меня второй раз в жизни, её окружали незнакомые мужчины – режиссёр, оператор, актёр. Марина понятия не имела, чем всё могло закончиться, но в конце концов решилась и ушла со своей подругой в отдельную комнату раздеваться. Она вышла в халате, и я отвёл её в тёмную спальню, где стояли мощные осветительные приборы. Как только мы их включили, Марина сжалась: «Будет так светло? Ужасно ярко! Нельзя ли без света?» Она затянула потуже пояс на халате, и опять начались уговоры: она жаловалась на свои страхи, я твердил о высоком искусстве. Её подруга жадно слушала, явно получая небывалое удовольствие от всего процесса.

Наконец настал торжественный момент разоблачения двух тех, которым предстояло изображать любовников на экране. Влад

и Марина легли в кровать. Камера стояла на самодельной тележке (толстая фанерная доска с привинченными к ней четырьмя колёсиками – продукт моей инженерной мысли и моих рук). Test-drive накануне съёмок показал, что тележка пригодна для решения поставленных задач. Мы плавно покатили тележку вдоль кровати, на которой не очень убедительно обнимались обнажённые фигуры, и ровно на середине пути одно из колёс отвалилось, тележка опрокинулась, камера ткнулась объективом в пол.

Пока мы занимались ремонтом, Мариной вновь овладели сомнения, стыдливость и страх, и она отказалась сниматься дальше.

Вторую попытку предприняли через несколько дней (уже с другой девушкой, которая согласилась сразу, наверное, из желания испытать что-то новенькое). Но в этот раз я решил не усложнять себе жизнь тележкой, ведь и статичная камера может творить чудеса, не так ли? Я погрузил всю сцену в темноту, и лишь на две-три секунды нагие тела появлялись из тьмы, как бы вспыхивая под светом раскачивавшейся лампы. Этой лампой работал я: держал её на вытянутой руке над кроватью и двигал ею туда-сюда.

Актёры выпили храбрости по бокалу вина и забрались в кровать. И в этот торжественный момент оператор обнаружил, что привёз разряженный аккумулятор. Пришлось ему срочно ехать на студию – почти два с половиной часа туда и обратно. «Может, это и к лучшему, – пошутил Влад. – Мы пока с девушкой познакомимся поближе». Они провели всё это время в постели – «знакомясь», и когда настало время съёмки, уже не стеснялись друг друга.

Мы наконец-то справились с «обнажёнкой». Я остался доволен. Хороший получился эпизод. Кстати, во ВГИКе каждый раз после проявки киноплёнки сотрудницы цеха задавали нам (мне и оператору) один и тот же вопрос: не слишком ли мы увлекаемся голым телом? До сих пор не могу взять в толк, какое им дело?

Александр Горулёв и Андрей Нефёдов

***

На меня произвёл сильное впечатление фильм Альгиса Арлаускаса «Прохождение пути». Там всё происходило задом наперёд, все движения – в обратном порядке. Но иногда что-то смешивалось там, и правильное движение в одном кадре совмещалось с неправильным. Например, в окне виден телевизор, диктор читает текст – всё так, как в жизни, нормальная артикуляция, а машины и люди на улице двигаются задом наперёд. Тонкая придумка режиссёра. Но общей идеи я так и не уловил, она не была озвучена, и результате получилась придумка ради придумки.

Однако движение наоборот натолкнуло меня на мысль показать каким-нибудь образом, что являет собой человек, из чего он, грубо говоря, состоит. Для этого я решил, что несколько эпизодов в «Дверях» будут сняты задом наперёд, но из всего замысленного в этом созерцании «наоборот» мы сняли только еду. Девушка поедала макароны. Я пытался добыть разрешение на съёмку родов, но мне не разрешили. А получилось бы, что крохотное грязненькое существо залезает в тело матери. И секс задом наперёд (предполагалась только сперма, затекающая обратно в стоящий член). И похороны были бы задом наперёд. Много не нужно, достаточно показать самую малость, чтобы восприятие зрителя обострилось и ум его начал работать в усиленном режиме.

Я хотел, но у меня не получилось. Как только не разрешили одно, стало понятно, что нет смысла снимать другое. Увязанные друг с другом сцены сразу рассыпались. Попытка переиначить всё привела к написанию другого текста, родилась совсем другая идея. А киноплёнка к тому времени почти закончилась. Сцену самоубийства снимали без дублей. Было точно рассчитано по секундам, сколько нужно плёнки, чтобы снять необходимые

крупности и ракурсы. Саша Горулёв считал вслух, чтобы я понимал, сколько у меня времени. Я сидел в ванной, резал себе ноги, выпускал кровь…

***

В «Дверях» я решил испробовать тишину и тьму, чтобы помочь зрителям услышать в себе то, что они обычно не слышат, когда смотрят фильмы. В фильме есть эпизод, где я рассуждаю о тьме, ставя её выше света, ведь свет может существовать только во тьме. «…Она, тьма, гораздо глубже и богаче, и пусть она родит из недр своих то, что не подвластно моим испорченным глазам и уму». После этих слов наступает пауза, на экране ничего нет. Я рассчитывал на то, что зрительный зал – это общее пространство, с общим дыханием и общим ожиданием. Я предполагал, что все затаятся и через ожидание откроют себя ещё больше для восприятия. Но я сделал недопустимо-длинную паузу, она тянулась целую минуту. Я услышал, как зрители начали ёрзать, перешёптываться в недоумении; огромное тело погружённого в темноту зала стало гудеть, ругаясь на киномеханика: все решили, что лента кончилась и что киномеханик пропустил момент, когда надо включать второй аппарат, запустить второй рулон плёнки. Никто не воспринял мой долгий чёрный кадр и мою бесконечную тишину как часть фильма, все восприняли это как технический брак.

Какой вывод я сделал из моего эксперимента? Кино не есть жизнь. Что может произвести на нас сильнейшее впечатление в действительной жизни, не всегда имеет право присутствовать на киноэкране. Кино, театр, живопись, литература – все они существуют в разных плоскостях и по разным законам.

Позже, перекладывая фильм на видео, я вырезал чёрную пустоту, оставил тёмный кадр только на звучащем за кадром голосе.

Творческий процесс позволяет свершать любые ошибки, ибо ошибки – это поиск, нащупывание пути. Но поиск происходит во время творческого процесса, а не в окончательном продукте. Как только произведение отправляется к зрителю, поиск можно считать законченным, опыты над зрителем и читателем недопустимы. Режиссёр не имеет права «обкатывать» свои желания на зрителях, чтобы через зрителя понять, в чём он ошибся. Представленный зрителям продукт – это окончательная форма, её нельзя бесконечно доделывать, шлифовать, улучшать.

Александр Фелоров и Сергей Гуляев
на съёмках фильма "Двери"

***

Черновики текста к фильму «ДВЕРИ» (1990):

Всё это лишь сон, путаный и тяжёлый сон, оплетённый скользкими щупальцами кровеносных сосудов… Плавают в сонной слякоти печенки да селезёнки, сталкиваются с пульсирующими сердцем и желудком, скле shy;иваются в громадный ком и в разбухшее тело превращаются. Осьминоговыми присосками кишки мои душу опутали, сосут… Растёт тело, в жизнь не вмещается. Розово-пухлое, оно – пахнущее парным мясом, вином и табаком – больше жизни стало. Оно – вымысел, схвативший за горло. Глянешь в зеркало, а там – рот со слюной да брюхо студенистое.

Тело усажено в зеркало, чело shy;века же нет. А зеркало – глаз, зрачок наблюдателя. И видится зрачку, что не вмещается тело в жизнь. Мало ему жизни. Тысячи лет бродит оно по истории, следы оставляет. По кругу ходит, по собственным следам, и растёт, растёт, выпирает из всех щелей. Вываливается салат чувств. Жажда, голод, радость, гнев, ненависть, любовь, алчность – не вмеща shy;ется эта смесь в котёл, мала чаша жизни – аппетит телесный вздулся безгранично. Погребена душа и свобода под одеждой мяса и костей, столь чувствительной к боли и наслаждениям. Прочно стянут нервны shy;ми нитками мясистый балахон. Дрожит и корчится при мысли одной, что вот-вот пообносится и станет ненужным. Впрочем, нет ни shy;каких «вот-вот», никаких «вдруг». Все тысячи лет жизни смерть шака

shy;лом вокруг шныряет, в лицо привычно дышит густой массой наваристого бульона, с ложки капает, с вилки ломтями соскальзывает. Привычна смерть, но трепещет мясо, боясь потерять власть над человеком.

Стянуты руки желаниями. Ключом бьют желания. Калёное железо страстей воткнуто глубоко внутрь тела. Кровавые слёзы вскипают пузырями, едва холодным топором воздух над головой вспарывается, чтобы тысячелетние привычки отсечь. За криком крик следует: «Что я без желаний такое буду? Что я без страстей? Города возвожу и с лица земли их стираю во имя прихоти телесной. Науки и политику взращиваю для ублажения плоти одной, дабы удобнее было, сытнее…»

Двери распахиваются, впуская одураченных. Наверное, это сон… Путаный и тяжёлый…

И задумано было, что существо человеческое будет тысячи лет под дождём солнцем ходить по кругу. И за ним непременно потянутся его следы. Он познает всё, но ничего не поймёт, потому что жизнь легка и прозрачна, а он складывает тяжёлый дом из камня, чтобы защититься, и тело своё смазывает вязкими маслами для ублажения моды.

И задумано было, что придётся идти человеку по собственным следам в пустыне жизней, и с удивлением будет думать он, что много раз здесь ступали до него люди. И перед дверьми останавливаться станет он в задумчивости, через которые не раз проходили прежде, и опять войдёт, принимая их за новые… И в который раз потянутся его следы по собственным следам.

И спустятся к нему ангелы – или то не ангелы вовсе? – указывая на проплывающие облака. Но не поймёт человек их, прочтёт молитву и путь свой продолжит, говоря небесным посланникам, что идёт дорогой людей. И тогда поднимутся ангелы вверх и прочь. И останется человек ещё раз один на тропе, по которой не ходит никто, только он сам…

Так было задумано…

И вот я уже тысячи лет брожу по кругу… Всё сменилось, но осталось таким же тело моё, розово-пухлое, от которого разит парным мясом, пряностями, вином, табаком… Я возвожу и разрушаю города – для тела и из-за тела, потому что оно требует, оно желает, оно тянет руки.

Тело моё росло и крепло, оно вздувалось мышцами и жировыми склад shy;ками, оно стало важным и затмило меня самого. Осталось лишь мясо. Остался страх смерти в этом мясном костюме.

Кадры из фильма "Двери"

Юхаха

Я взялся за фильм «Yuhaha» (Юхаха) уже после того, как ушёл с телеканала РТР, ещё не осознавая, что ушёл оттуда навсегда. Мне хотелось делать кино, а не телепередачи, но к телевидению я привык, почти сросся с ним. Мой опыт телевизионной работы накопил самые разные жанры: «Нота Бене», «Крестьянский вопрос», «Давайте разберёмся», «Будни», «Без ретуши», авторские программы «Голоса и крылья», «Империя сна» и «Богема». «Империя сна» снималась почти как игровое кино, но всё-таки это было только «почти».

Про фильм «Юхаха», если следовать хронологии, надо рассказывать в главе «Профессия», но этот опус относится всё-таки к тем же опытам, что и всё моё «параллельное» кино, поэтому я буду говорить о нём здесь.

Работая над циклом живописных телепередач «Голоса» об индейцах, я не прекращал думать о том, что богатейшую фактуру индейских головных уборов, бисерной вышивки и костюмов из кожи непременно нужно показать не только в документальной передаче, но и в игровом фильме. В конце концов, я всегда мечтал снять настоящий вестерн, так почему же не использовать индеанистов, полных энтузиазма и влюблённых в Дикий Запад, в производстве независимого кино? Освободившись от телевизионной работы, я попытался направить мою энергию на роскошный фильм, на сценарий «Юхахи».

Замысел родился не сразу. Хотелось написать увлекательную историю, но я понимал, что самый интересный мой сюжет о Диком Западе не сможет состязаться с Голливудом – слишком велика пропасть между моими возможностями и возможностями

американской киноиндустрии. Значит, следовало придумать что-то принципиально иное. Начало истории положил образ Александра Ткаченко, которого я увидел однажды на фотографических композициях на тему Дикого Запада. Эти композиции, как я понимаю, задумал и осуществил Юрий Котенко. Меня восхитила стилистика фотографий и образы людей. Всё было как будто из «тех» времён. Одним из участников фотосессий был колоритнейший бородач, изображавший ковбоя. Я так и стал звать его – Бородач. Среди своих он известен как Саша Байкерок, а по паспорту он Ткаченко. Почему-то я увидел в нём не ковбоя, не шерифа, а траппера – большого, косматого, бородатого, в мохнатой шапке, в расшитой кожаной рубахе. Я представил, как он дерётся в заснеженном лесу с индейцем…

Я поговорил о фильме с Юрой Котенко, он – с Бородачом. Юре импонировала мысль участвовать в фильме, но он колебался – можно ли сделать фильм, не имея никакого капитала? Я предложил снять пробную сцену. Мне надо было убедить Котенко, потому что на него я возлагал всю работу по привлечению индеанистов к съёмкам.

И мы отправились в заснеженный лес изображать схватку бородатого траппера с разрисованным дикарём в пышном головном уборе из орлиных перьев. Пока мы добрались до места съёмок, аккумуляроры моей крошечной видеокамеры наполовину разрядились от мороза и стремительно разряжались дальше, пока мы репетировали. Но мы успели всё сделать. Видеокамера «сдохла» на последнем дубле…

***

Я уже упоминал, что на меня нередко накатывало непонятное состояние, давило изнутри, требовало чего-то. Близко к болезненному состоянию, близко к тревожному. Надо сделать шаг, но в какую сторону? Так, однажды я проснулся от невыносимой тяжести в груди. То была тяжесть от застывшего во мне крика. Я чувствовал, как этот крик застрял у меня в лёгких, перекрыл горло. И ещё я помнил жуткую силу в руках – силу, которая обрушивалась минуту или две назад на кого-то и вбивала в широкую мужскую грудь лезвие ножа. Удар за ударом… И эти удары остались в моих руках, в моих ладонях. Ладони гудели, плечи ныли от напряжения… Я кого-то убивал во сне. Убивал, наполняя воздух криком ужаса, убивал жестоко, безжалостно, с ненавистью.

Осязаемый в ладонях нож, осязаемый вес ударов, осязаемый крик – всё это не покидало меня целую неделю. Присутствие во мне этого муторного эпизода чужой жизни угнетало. Как избавиться?

Я вспомнил индейцев. Они верили, что сны всегда исполняются. Если сон был неприятный или непонятный, нужно приложить силы, чтобы он не воплотился в действительности. Тогда они инсценировали свой сон, тем самым «оживляя» его и лишая его возможности воплотиться как-то иначе.

Я позвал друзей, взял кинокамеру, и мы отправились в лес. В двух словах объяснил, что будем снимать сцену убийства. Никто ничего не понимал: зачем и почему. Впрочем, все давно привыкли к моим внезапным приглашениям сниматься, хотя не так уж часто это выливалось в законченную форму… Мы сняли убийство на берегу ручья. Нож, кровь, искажённое от боли лицо жертвы… Я накричался вдоволь, изображая ополоумевшего убийцу. Бил ножом по-настоящему, стараясь излить застывшую в руках силу, но бил, конечно, не в человека, а в землю. Вряд ли кто-то запомнил ту съёмку. Если подходить к таким «творческим вылазкам» как к психотерапевтическим сеансам, то киносъёмка не требовалась. Можно было вовсе не снимать или «строчить» пустой кинокамерой. Для меня главное в том, что ушла тяготившая меня тень ужасного сна. В тот раз я впервые осознанно использовал такой «метод»…

Позже я стал чаще прибегать к помощи рассказа: превращал навалившиеся ощущения в текст, проживал эти ощущения, в конце концов сбрасывая их с себя, как ненужную одежду. Но бывали случаи, когда хотелось превратить ощущения в изображение и стать частью изображённой сцены. С такого желания началась «Юхаха».

Когда я читал роман «Hanta Yo», моё внимание зацепилось за любовную сцену, написанную не столько художественно, сколько этнографически: первая брачная ночь, молодая пара уходит подальше от индейского стойбища, чтобы заняться любовью на берегу реки. Меня почему-то поразила одна деталь: жена не позволила своему мужу касаться её груди (грудь предназначена для ребёнка, пояснила она). Снова и снова возникала передо мной женская рука, отводившая в сторону руку мужчины. Шум ночной реки, два обнажённых тела, длинные чёрные волосы и эти руки, как бы исполнявшие ритуальные движения возле упругой женской груди…

Меня будто околдовали. Я вслушивался в себя, вчитывался в текст, всматривался в возникавшие передо мной образы и понимал, что живший во мне мой двойник, которому выпадало счастье испытывать на себе все мои фантазии, рвался в ту атмосферу, в девственную природу, в индейскую палатку, пропахшую дымом, чтобы там, в мерцающем свете углей, притронуться к обнажённому женскому телу и ощутить на себе

прикосновение её рук. В какой-то момент мне стало ясно, что любовную сцену в индейском жилище надо экранизировать. Она не получится такой, как в моём воображении, будет даже совсем другой, принципиально иной, но я должен показать такую любовь – не в изысканной спальне, а возле первобытного костра, на звериных шкурах.

К тому времени я уже избавился от режиссёрских амбиций и не собирался заниматься кино. Но как инсценировать любовь в палатке туземцев, если не делать фильм? Значит, надо всё-таки придумать фильм.

Сексуальная сцена в кино, согласно моим ощущениям, не могла быть просто сексуальным актом, её необходимо было превратить во что-то особенное. Но во что можно превратить секс, не зная, какое место он займёт в ещё несуществующей истории?

Я прокручивал ещё не снятый эпизод в уме, внимательно следил за руками, ногами, разглядывал их сквозь языки огня, погружал их в темноту, когда пламя угасало, и внезапно увидел, как мужские пальцы не просто погружаются в женское лоно, но начинают разминать его, как гончар разминает глину. И тут я понял, что плоть женщины, порождающая жизнь, должна стать глиной, рождающей легенду и персонажей легенды. Каждый из нас носит в себе тысячи настроений, тысячи характеров, и это можно изобразить тысячами разных способов… Было бы здорово вытянуть из её лона персонажей фильма! Но как это сделать? Да и персонажей никаких пока не существовало.

Ждать я больше не мог и соорудил в комнате декорацию индейского жилища: угол комнаты покрылся мехами и кожей, появились замшевые сумки и круглый индейский щит, нарисованный на бумаге. Вторая половина комнаты осталась прежней: журнальный столик, телевизор, кресло, дверь на балкон. Долго размышлял над тем, как развести в квартире костёр, и придумал: в металлическую посудину наложил куски парафина, набросал бумагу и мелкие веточки и поджёг. Горело хорошо и долго. Когда требовалось потушить «костёр», посудина накрывалась куском фанеры, доступ воздуха прекращался, пламя мгновенно затухало, а помещение наполнялось густым белым дымом.

Теперь предстояло решить, кого пригласить на роль индеанки.

Незадолго до этого мы снимали передачу для программы «Speed-info», где я познакомился с несколькими актрисами из эротического театра пластической драмы. Одна из них запомнилась мне своими руками. Я обожаю красивые руки. Если женщина не может похвалиться симпатичным личиком, но у неё

красивые руки, то эти руки делают её в моих глазах красавицей. Лена обладала не только великолепными руками, но и хорошей фигурой. Вдобавок черноволосая. И плюс к этому привыкла выступать нагишом. Но понять мой замысел до конца она не смогла.

– Что же я всё-таки должна делать? Вы говорите, что секса не будет, но всё должно быть по-настоящему. Что же будет по-настоящему?

– Мне нужны прикосновения.

– Прелюдия к настоящему сексу, – уточнила она.

– Да, но секса потом не будет.

– Ну ладно. Только давайте снимем поскорее, потому что я выхожу замуж. Потом я не смогу сниматься. А сколько я получу за работу?

Я сказал, что мы договоримся. Сам же впервые задумался о деньгах. Мы (я и мои верные товарищи) всегда снимали кино по-дружески, то есть бесплатно. Мы помогали друг другу. Мы не работали, а развлекались. Нам было интересно, весело. Никто никогда не заговаривал о деньгах, мысль о них казалась дикой. Но то было давно. И то были друзья. Теперь я приглашал постороннего человека, приглашал работать. На дворе стоял 1998 год, народ погружался в омут капитализма, денежный вопрос всегда плавал на поверхности. И я понял, что снять без денег ничего не получится. А денег не было.

Кино – это всегда деньги. Даже маленькое кино требует денег. А уж костюмированное, с лошадьми, салуном, перестрелкой – о создании такого кино, не имея в кармане ни гроша, мечтать мог лишь витающий в облаках фантазёр. Но зерно замысла уже попало в мою беспокойную голову, и я принялся за дело.

Женщина для любовной сцены?

Кто-то из приятелей привёл одну девушку, кто-то пригласил другую, но они не соглашались, боялись.

– Где это покажут? Куда это пойдёт? – расспрашивали они. – Нет, это, конечно, интересно, но вряд ли я смогу…

И вдруг в гости к нам пришла Наташа. Лет десять назад она была моей лучшей моделью, выразительной, многоликой. Главное – исполнительной. Она верила мне. В творческом процессе доверие играет важную роль.

– Наташенька! – налетел я на неё, как коршун на цыплёнка. – Помоги снять фильм.

– Какой?

– Пока не знаю. Есть только одна сцена.

– Какая?

Начал объяснять, что ей нужно сыграть индеанку.

– Но у меня волосы светлые, – перебила Наташа.

– Тёмно-русые, – уточняю я и только после её слов начинаю понимать, что индеанку из неё никак не сделать. – Не имеет значения. Будешь белой девушкой, которую индейцы взяли в плен. Дальше придумаю. Словом, ты раздевайся, закутывайся в одеяло, сейчас мы заплетём тебе косички, потом…

Подробно объяснил, как я разденусь перед ней, за какое место она будет меня трогать, за какое я – её. Наташа с недоверием поглядела на мою жену и спросила.

– А Юля где будет?

– Я уйду в соседнюю комнату, чтобы не мешать вам.

– А снимать кто будет?

– Снимать буду я, – решил я.

– Как?

– Увидишь.

– Снимаешь и сам же снимаешься? Но как?

– Увидишь.

Профессиональной видеокамеры у меня не было, пришлось воспользоваться двумя бытовыми: крохотной (размером с диктофон) mini-DV и камерой VHS. Они давали разное по качеству изображение – это очень плохо, они не имели ручной диафрагмы – это вообще ужасно, но выбора у меня не было, хотелось снять с двух ракурсов сразу, чтобы закончить с этим делом поскорее. Однако поскорее не получилось. Первый дубль показал, что освещение я выставил слишком яркое, и бытовые камеры не сумели «прочитать» мерцание костра. Изображение получилось, как в худшем порнографическом фильме – всё залито ярким светом, потому что камеры в автоматическом режиме «подтянули» освещение. Никакой мистики, никакого интима. Пришлось выключить лампы и снимать только при мерцании «костра».

Весь процесс выглядел так. Я выстраивал кадр сначала в одной камере, затем в другой, включал их, быстренько занимал своё место возле девушки, и мы начинали игру. Кто не снимался в сексуальных сценах, вряд ли сможет понять, что испытывают актёры, раздевая друг друга перед камерой, лаская друг друга, останавливаясь по команде, продолжая по команде, всё по команде. В нашей же ситуации было ещё забавнее, потому что командовал я.

– Сбрасывай одеяло… Переползай ко мне… Бери меня руками… Ложись… Раздвинь ноги… Плохо! Давай повторим…

То и дело Наташа начинала смеяться. Не в голос, не громко, но у неё на лице расплывалась улыбка, с которой справиться не

получалось, затем всё тело начинало мелко трястись от беззвучного внутреннего хохота. В ответ на её вытянувшиеся от уха до уха губы я злился, прикидывая в голове, попадёт это неуместное выражение в кадр или нет, бежал смотреть, что получилось на плёнке.

Чтобы продолжить съёмку с того же ракурса, приходилось менять крупность. Я снова выстраивал кадр и возвращался на свою актёрскую позицию. При этом я был без штанов. С эрекцией. Жаль, что никто не заснял нашу работу со стороны. Как только мы продолжили, я понял, что «костёр» совсем угас и пришлось разжигать его заново. Опять перебежки от любовного ложа к видеокамерам и обратно. Наташа хихикала, лёжа на пушистых шкурах, а я срезал новые куски воска со свечей и складывал их в банку для «костра».

– Продолжаем…

И мы продолжали…

Через несколько дней обнаружилось, что кадр, где девушка заплетала косичку получился слишком тёмный, пришлось переснимать Наташу (уже без декораций, просто на фоне тёмной двери, при свете того же «костра»). И ещё доснимали отдельно женскую грудь, потому что женская рука, перехватившая мою руку, вывалилась из кадра на крупном плане (я же не смотрел в камеру во время съёмки, а мы не лежали в кадре неподвижно), и в другой день я заснял другую женщину. И крупный план женских ног, между которыми проникает мужская рука, тоже пришлось доснимать позже, потому что требовалось выставить свет, схожий со светом в следующем кадре, где рука превращает влагалище в глину. Поэтому ноги тоже «взяты» у другой девушки. Словом, моя любовница в этой сцене состоит из разных людей, она составлена в единое целое, как пазл из разрозненных кусочков, но никто этого не заметил…

В кино меня больше всего привлекает изменение действительности. В литературе такого нет, потому что в литературе всё построено на воображении. Литература интерактивна: писатель сочиняет и отдаёт сочинение читателю, предлагая ему не готовую картинку, а некий словесный код, который расшифровывается каждым человеком по-своему. Читатель сам строит из этого кода окончательное изображение для себя. Писатель лишь рассказывает читателю, что надо увидеть, но окончательную картинку создаёт читатель. В кино режиссёр предлагает законченный вариант. Что сделано, то сделано. Режиссёр всегда ставит зрителя в жёсткие рамки: вот действующие лица, вот пейзаж, вот голос, вот свет. Конкретика во всём. И эта сторона киносъёмочного процесса нравится мне

больше всего. Создавать мир, видоизменять существующий до неузнаваемости – вот настоящая магия.

Когда я показываю друзьям место, где снята та или иная сцена, они не верят, что можно простейшими подручными средствами настолько всё переделать за пару часов. Наша квартира была настоящим маленьким Голливудом, но при этом она оставалась обыкновенной квартирой, где мы жили в течение многих лет. Любовная сцена с девушкой у костра снималась в той же комнате, где снималась моя встреча с Бородачом в салуне. Там же снималось многое другое для более ранних фильмов.

Кинорежиссёр – великий лжец. Призвание кинематографа – обманывать.

Я не сторонник тех фильмов, где ставка делается на компьютерную графику, потому что графика – это иное искусство. Сочетание живых актёров и живой декорации с рисованными персонажами и фоном редко получается удачным. Компьютерная графика всегда режет мне глаз, потому что её много. Режиссёры нового поколения и продюсеры, не смыслящие ничего в искусстве, ставят перед собой единственную задачу – ошеломить зрителя. И пытаются сделать это не глубиной материала и мысли, не изяществом режиссуры и актёрской игры, а грандиозными спецэффектами. Огонь и кровь уже давно не вмещаются в пространства не только квартиры, но и улицы. Теперь сметаются целые города, ураганы и ядерные взрывы одним махом уничтожают целые континенты. И всё это – компьютер. Если раньше компьютерные вставки лишь дополняли живое изображение, то теперь живое изображение дополняет компьютерную графику. Но все компьютерные усилия не делают фильм лучше.

Великая иллюзия создаётся маленькими хитростями, а не большими рисовальными программами. К сожалению, мода, на которую в первую очередь падки люди усреднённого мышления, делает своё: из кино уходит актёрская игра, её заменяет нервное движение камеры и стремительный монтаж. Поскольку большинство фильмов лишено идеи, актёры произносят формальные фразы, сюжеты условны и хромают на обе ноги, режиссёры делают ставку на активность изобразительного ряда, чтобы не дать зрителю уснуть…

Мне нравятся фильмы, где всё просто и всё настоящее. Но я понимаю, что начинающему режиссёру хочется испробовать все возможности современной технологии кинопроизводства. Хороший диалог не нуждается в компьютерном обрамлении, потому что несёт зрителю мысль. Отсутствие мысли заставляет прибегать к техническим ухищрениям. Отсутствие вкуса и

таланта приводит к тому, что автор пытается обмануть не столько зрителя, сколько себя самого, убеждая, что новые технологии – это и есть искусство. Когда у художника не хватает мастерства, чтобы нарисовать качественный портрет, он начинает рисовать квадраты и объявляет это «новым словом в искусстве».

В кино мне нравятся живые люди, живые глаза, живые жесты. Я любуюсь ими. Восхищаюсь лицами, интонациями, движением. Восторгаюсь изысканностью изображения, которое не навязывает мне своей изысканности, а кажется естественным и простым. Кинематограф последних лет занимается в основном демонстрацией своих технических возможностей, уходя всё дальше и дальше от искусства.

***

У меня были сняты две сцены, которые я хотел смонтировать. Если смонтированные сцены убедили бы Юру Котенко, то он помог бы с остальными актёрами.

Арендовав во ВГИКе аппаратную нелинейного монтажа, я приступил к работе и в тот же день понял, что потрачусь до последней копейки, но не добьюсь нужного результата. Я привык работать неторопливо, а здесь – почасовая плата. Монтажёр не мог сделать ничего с первого раза. Приходилось объяснять снова и снова. Время уплывало, пожирая то немногое, что лежало у меня в кармане. Это был удар ниже пояса.

Домой вернулся в подавленном состоянии. Денег потрачено уйма, а смонтированные сцены не удовлетворяли меня.

Долгие размышления привели меня к мысли о покупке своего монтажного компьютера. Сколько бы он ни стоил, это получится дешевле, чем арендовать аппаратную с монтажёром. Так у меня появился новый и по тем временам мощный компьютер с программой для монтажа. Я принялся осваивать её.

Параллельно с этим я сочинял сценарий. Он был сложный, с множеством ходов и множеством поворотов. Понимая грандиозность замысла и невероятность его исполнения, я всё же не мог отказать себе в удовольствии написать увлекательную историю. Юра и Саша прочитали её с интересом, но в глазах Юры я по-прежнему видел недоверие (неужели всё это мы сможем сделать?). Подыскивая название для фильма, я рылся в грамматике Риггса, копался в его словаре, пытаясь найти дакотское слово, обозначающее разветвлённость. Нашёл разные слова, выписал их, повторял их снова и снова, вслушиваясь в их звучание, и никак не мог остановиться на чём-либо. Наконец сделал выбор на слове «юхаха». Забегая вперёд, скажу, что это слово исчезло, когда я закончил фильм. Я не смог найти в

словаре ничего похожего на него, не смог найти и ту записную книжку, куда я делал выписки из словаря. «Юхаха» превратилось в название, которое означает непонятно что.

***

Ребята остались довольны увиденным материалом. Получив добро от Котенко и Ткаченко, я набросился на сценарий. Мало-помалу сюжет вырисовывался. Мне нравились неожиданные повороты, нравился замах на «большое» полотно.

Работа над «Юхахой» происходила в какой-то странной плоскости. Раньше, не имея внятного сценария, я знал, что делать. Для «Юхахи» я досконально прописал все эпизоды, но у меня не получалось воплотить написанное. Прежние мои «поглазейки» жили импровизацией, моё кино откликалось на малейшее движение моей души, а «Юхаха», как всякий фильм со сложным сюжетом, требовал точности исполнения, и если что-то выпускалось из начертанной линии, то линия переставала быть единым целом и превращалась в пунктир, но из пунктира складывается совсем другой рассказ. Мне не удалось по организационным причинам снять несколько сцен, что не только нарушило характер и логику повествования, но потребовало изменений в режиссуре всего фильма.

Летом 1997 года я поехал с Александром Шумилиным в командировку в Каннельярве от программы «Репортёр», чтобы сделать документальный фильм о Пау-Вау. Там я рассчитывал снять для «Юхахи» с помощью Димы Сергеева сцену танцев в индейском лагере. Но моим планам не суждено было реализоваться. Дима обещал помочь, но не помог. Лёжа в палатке, он лениво отмахнулся: «Позже». Он умел горы свернуть, когда хотел, любую массовку мог организовать. Но он не захотел.

Зато красивейшие ночные кадры, сделанные для «Репортёра», пригодились для «Юхахи». Заснял я случайно и момент, когда Юра Котенко нарядился в костюм-тройку, нацепил на головку котелок, а на нос – очки. Вернувшись в Москву, я понял, что он должен играть белого человека, а не индейца. В результате он сыграл двух персонажей – белого торговца и краснокожего дикаря, чьё лицо скрыто боевой раскраской.

Тем же летом мы сняли ещё два эпизода: салун и торговлю в лесу. А следующей зимой – ещё три. О каждой из этих съёмок можно рассказывать долго и в деталях. Иногда всё казалось мне дико смешным, иногда удручающим, потому что почти всякий раз на съёмочной площадке происходила катастрофа, всё рассыпалось. Мне казалось, что никогда ещё я не занимался ничем столь постыдным, столь жалким и что из этого физически не получится сделать ничего, что хотя бы отдалённо напоминало

кино. Возможно, частично моё настроение объясняется возрастом. Восемнадцатилетним легко дурачиться, а тридцатилетние и сорокалетние ведут себя сдержанно, боятся выглядеть смешными. Такими были мои актёры. Таким был и я в то время. Имея за плечами богатый телевизионный опыт работы с профессионалами и профессиональной аппаратурой, я вдруг вернулся в ситуацию пятнадцатилетней давности. Всё напоминало самодеятельный спектакль в отвратительных картонных декорациях. И главное – рядом со мной не было прежних друзей, которые понимали меня с полуслова и верили мне безоговорочно. Вова Дунаев, Саша Стрельбицкий, Серёжа Гукасов, Витя Митрофанов, Лёша Кунченко – с ними мы сворачивали горы, делая невозможное возможным. Их энтузиазм поддерживал меня всегда. Из всех прежних соратников до «Юхахи» дошёл только Витя Митрофанов. Глядя на него, я нащупывал, возможно, какую-то связующую нить с прошлым и держался. Впрочем, он участвовал только в одной сцене, снимавшейся в помещении Пен-Клуба, играл бармена. Все остальные актёры «Юхахи» были новичками, и уже на первой съёмке я осознал, что далеко мы не продвинемся. Однако останавливаться я не хотел, мне казалось, что удастся превозмочь всё…

***

Попытаюсь изложить сюжет задуманного фильма кратко. Главный герой (Путешественник) ведёт тихую жизнь в крохотном городке на Дальнем Западе. Внезапно он узнаёт о своей неизлечимой болезни и решает напоследок почувствовать себя другим человеком. Он бросает всё и уходит куда глаза глядят, ничего не сказав жене. По дороге он едва не умирает от приступа, но его подбирает индейский шаман по имени Человек-Птица. Шаман спасает Путешественника не случайно: незадолго до этого он видел сон, в котором Небо велело ему вылечить потерявшегося в степи белого человека и отдать ему свою жену. Жена была белой женщиной, попавшей не очень давно в плен к индейцам. Человек-Птица выполнил всё так, как велел сон. Однако он не знал, что спас не того белого человека. Совсем рядом лежал со сломанной ногой Бородач, но шаман не увидел его. Пленная белая женщина была сестрой Бородача. Человек-Птица вылечил Путешественника, но так как Путешественник, согласно предначертаниям судьбы, должен был умереть, шаману полагалось держать ответ перед Небом за свою ошибку. И Небо посылает смерть его жене, то есть сестре Бородача. Человек-Птица горюет и не может понять, что он сделал неправильно. Бородач самостоятельно доезжает до города и знакомится с женой Путешественника. За Бородачом охотится шериф. Он

проходит те же испытания, что и Бородач. Это как бы та же судьба, но навыворот, потому что Бородач убивает людей, нарушая закон, а Шериф убивает их, охраняя закон. Они сидят за одним и тем же столом, спят с одними и теми же женщинами, знакомятся с одними и теми же людьми. Но поскольку Бородач «выпал» из русла своей судьбы, благодаря ошибке Человека-Птицы, Шерифу не удаётся справиться с ним. Тем временем Путешественник тоже встречается с Бородачом и случайно выясняет, что он видел сестру Бородача. Но он не знает, что она погибла. Бородач отправляется туда, где Путешественник встретил Человека-Птицу. Далее происходят несколько поворотов, в результате которых погибает Шериф. Бородач убивает Человека-Птицу, а брат Человека-Птицы мстит Бородачу и тем самым обрывает нить в сложном клубке запутанных отношений. Путешественник возвращается домой и пишет мемуары.

От этого сценария остались крохи.

Как выяснилось на съёмках, Байкер безумно боялся лошадей. Эпизод, где он убивает Человека-Птицу, вывел меня из себя. Байкер не осмеливался приблизиться к лошади. Мощный, бородатый, создающий ощущение грубой силы, он сник, стоя возле лошади. На его лице застыла вымученная улыбка. Он даже не мог пройти несколько шагов, ведя её под уздцы! Он паниковал! А ведь об этом следовало сказать раньше, потому что в сценарии были эпизоды, где он должен ехать верхом…

Два года подряд мы пытались снять смерть Бородача. Начало эпизода было снято в Битцевском парке, неподалёку от нашего дома, а заключительные кадры необходимо было сделать в индейском стойбище: Бородач бьётся в руках дикарей, его волокут по земле и дружной толпой забивают до смерти. Поскольку начало было снято, продолжать эпизод надо было в тех же самых одеждах. Однако на Пау, где намечалась съёмка, Саша Байкер приехал совсем в другом костюме. Съёмка не состоялась. На следующий год (!) повторилось то же самое. Повлиять на Байкера не удавалось. Он обещал одно и делал другое. Позже выяснилось, что он безумно пил, но по его голосу, разговаривая с Сашей по телефону, я не мог понять этого и долго и подробно объяснял ему, что надо взять и что мы будем делать. Встретившись с ним на Пау, за сотни километров о Москвы, я обнаруживал, что он не помнил ни слова из нашего разговора.

Это лишь крохотные примеры из множества причин, по которым «Юхаху» не удалось сделать так, как того требовал изначальный замысел. Не следует забывать и о том, что занятые у меня «актёры» не получали денег и чувствовали себя свободными

от каких-либо обязательств. Даже собрать всех вместе тоже было делом нелёгким, потому что все были загружены на работе и в семье. Съёмки происходили не регулярно, а от случая к случаю, что губительно отражалось на творческой атмосфере. Ни администраторов, ни костюмеров, ни гримёров, ни транспорта. После хорошо налаженного съёмочного процесса на телевидении, к которому я привык, мне уже с трудом давалась работа в режиме любительского кино. Вдобавок грянул дефолт, многие остались без работы, без средств. О каком доморощенном кино могла идти речь! Всё вокруг разваливалось. Толстый специализированный российский журнал о мировом кино «Видео-Асс» разместил на своих страницах мою статью про «Юхаху» и в тот же месяц прекратил своё существование. Рухнувшая экономика оставила без денег больше половины страны, многие потеряли веру в будущее. Я тоже не знал, что делать. И я сдался. Отснятые кассеты легли на полку. Я благополучно забыл про них и про «независимое» кино, несмотря на роившиеся в голове замыслы.

Просившиеся наружу идеи годились разве что для Голливуда. Масштаб, размах, наглость, натурализм – для отечественного кинематографа всё это было неподъёмной задачей, а уж для любительского кино и подавно. Но поскольку замыслы требовали выхода, пришлось превратить их в литературу.

Так я повернул неожиданно для самого себя в новое русло и стал писать книги. Теперь мне не требовались актёры, декорации, производственная база. Никакой финансовой зависимости. Всё отныне зависело лишь от меня самого. Если я хочу, чтобы произведение получилось богатым, я должен наполнить его богатством мысли и речи. Меня не ограничивало даже время, поскольку я работал для себя, а не на заказчика.

Чтобы закончить историю с «Юхахой», скажу, что я собрал-таки фильм в 2003 году, несмотря на отсутствие большинства сцен и эпизодов. Пришлось переложить всю тяжесть сюжета на закадровый голос, который я решил пустить чуть убыстренно. Такое техническое решение позволило придать «Юхахе» некоторую несерьёзность, ибо о сёрьёзности этого фильма, о глубокомысленности, о весомости говорить не приходилось. Я увеличил скорость воспроизведения авторского голоса примерно в два раза. Когда за кадром говорит Буратино, зритель должен понимать, что ему предлагается нечто лёгкое, нечто вроде беззаботного полёта на невесомых крыльях сквозь множество серьёзных тем. Таким образом я фактически просил зрителя воспринимать «Юхаху» как развлечение, но в действительности это была попытка вывернуться из неудачного опыта, из последнего моего опыта самодеятельного игрового кино. Мне

удалось не выбросить в корзину потраченное время и хоть каким-то образом воплотить мою задумку в законченную форму. Кроме того, «Юхаха» – теперь ещё и память о том времени, память о тех людях, память о многом.

Окончание ночных съёмок одной из сцен фильма "Юхаха"

***

Меня ни разу не душила радость, когда я завершал фильм. Причина проста – я делал полуфабрикаты. Нет ни одного фильма эпохи «параллельного кино», про который я мог бы сказать, что я сделал именно то, что хотел. Всякий раз я получал только то, что смог сделать, а не то, что хотел. Разве такие результаты могут радовать?

Добравшись в этих воспоминаниях до «параллельного кино», я извлёк из шкафа пыльную кассету VHS и включил «Вспоминая себя». Первое, что резануло – мой голос. Он ужасен! Хорошо ещё, что в фильме звучит несколько разных голосов. Но мой – чаще остальных. Отвратительное чтение, много театральщины, манерности в интонациях. Этот же голос звучал в других моих фильмах, громче всего в «Пересилии». С приходом цифровых технологий я смог выправить неопрятность некоторых кадров, выровнять световой баланс, отрезать лишние сцены, но я ничего не смог сделать с моим голосом…

Что было, то было.

Был путь.

Были устремления.

Была энергия.

«Искусство – это то, что позволяет обернуться, увидеть Содом и Гоморру и не умереть», – сказал Жан Люк Годар. И я счастлив, что мне довелось быть хоть и крохотной, но всё-таки частью удивительного и таинственного процесса, называемого Искусством.

Павильон на дому

(Статья из журнала «Видео-Асс», 1998, №42)

Я обожаю кино, люблю его страстно. Но сегодня, несмотря на стремительно растущее качество кино-, видеотехники и неугасающее мастерство лучших актёров, я перестаю ему верить. Слишком много огня при взрывах гранат, слишком много кровавых фонтанов при попадании пули в тело, слишком много хорошо произнесённых, но пустых по своей сути слов, которыми персонажи как-то сразу убеждают друг друга во всём. Слишком качественно исполнены слишком дешёвые штучки. Нужны, на мой взгляд, иные подходы, и один из них я пытаюсь реализовать.

Оборачиваюсь к старому, чёрно-белому кинемато shy;графу, сопровождаемо shy;му тарахтением неуклюжего проектора и пья shy;ненького тапёра. Мне всё больше и больше начинают нравиться его герои, рывками расхаживающие по пыльному эк shy;рану, беззвучно кричащие друг на друга под пояснения титров и по shy;тешно заламывающие руки, выка shy;зывая бурные страсти. Я вижу в тех фильмах куда больше подлинности, чем в сегодняшних, где кадры кишат многоцветным натурализмом, который авторы пыта shy;ются выдать за откровения. Похо shy;же на то, что новые технические возможности вытесняют режиссе shy;ров из режиссуры. Спецэффекты превратили кино в компьютерное искусство. Но компьютер – не ки shy;нематограф, равно как кинемато shy;граф – не театр, а живопись – не фотография.

Я рад, что судьба неоднократно сводила меня с людьми, которые с удовольствием присоединялись ко мне в моём деле. До 1998 года я занимался только телепередачами и не касался кино. Теперь я опять сошёлся с теми, кто хочет творить искусство, не ожидая за это ни денег, ни славы. Мы просто монтируем снятые кадры неторопливо, со вкусом и… без каких-либо на то средств: появились деньги, чтобы взять напрокат двух-трёх лошадей – мы мчимся на съёмку, высвободилось время у тех, кто должен участвовать в намеченной сцене, – мы отправляемся снимать (слу shy;чается, даже ночью, так как днём большинство занято на работе) и так далее и тому подобное. В бы shy;лые времена я снимал на кино shy;плёнку, сегодня приходится пользоваться видеоаппаратурой, что меня совсем не устраивает, но выбора, увы, нет.

Я профессиональный режиссёр, но взялся снимать последнюю картину в самых что ни на есть любительских условиях. Из про shy;фессионального мира мы берём только технику. Всё остальное – «любительское», то есть в дейст shy;вительности такое же, как в «боль shy;шом кинематографе», только скромнее. Я понимаю, что нам не потягаться с ним ни в перестрелках, ни в количестве лоша shy;дей, ни в мощных пролётах над снежными

вершинами гор. Да это и не нужно. Всё это уже есть и ни shy;куда не уйдёт от тех режиссёров, которые считают, что без хороше shy;го взрыва перевернувшаяся маши shy;на не произведёт должного впе shy;чатления на зрителя. Я придержи shy;ваюсь иного мнения. Хороший фильм может быть и без гигант shy;ских средств и головокружитель shy;ных спецэффектов. Ведь когда че shy;го-то не хватает, когда не позво shy;ляют возможности, начинаешь ис shy;кать иные формы, чтобы показать то, что хочешь, и находишь обычно более точный ход. Глаза начинают выискивать детали, которые при shy;обретают значимость и мимо кото shy;рых в любом другом случае я про shy;шёл бы, не заметив их.

Сегодняшний кинематограф, к сожалению, запутался в своих возможностях. Рапид используют по поводу и без повода, стреми shy;тельный облёт камеры вокруг того или иного персонажа встречается настолько часто, что создаётся впечатление, будто авторам про shy;сто нечем больше удивить. Те shy;перь уже важен не факт чьей-то гибели на экране, не причина тра shy;гедии, а смакование деталей – рассыпающиеся стекла, искрящи shy;еся вспышки выстрелов, брызгаю shy;щая краска крови. Создатели на shy;чинают забывать, что кино не имеет права фиксировать движе shy;ние только ради движения, произ shy;носить слова просто ради слов. Звук выстрела достаточен сам по себе, но режиссёры показывают и стреляющего, и оружие, и жертву, и эхо в узких проёмах улиц, и вздрагивающих от неожиданности случайных прохожих. В действи shy;тельности же это всё – свален shy;ные в кучу разные дублирующие друг друга приёмы. В литературе подобное называют тавтологией.

Наш фильм наполнен атрибута shy;ми вестерна (перья, шляпы, ло shy;шади), но мы снимаем не вестерн. Впрочем, почитатели «ин shy;дейских» лент останутся доволь shy;ны, когда мы завершим наш фильм.

Я всегда придерживался мнения, что кино – это мозаика. И не потому, что складывается из музыки, литературы, театра и ви shy;деоряда, а потому, что люди могут говорить чужими голосами, могут иметь чужие руки, ноги и т. д. Мне нравится такая игра. Многие профессиональные актёры считают оскорбительным, когда их голоса заменяются чужими. Но никто не обижается, когда с крыши падает каскадёр. Почему-то принято счи shy;тать, что использование дублёров во время трюков – норма, а при shy;менение дублеров в каких-то иных случаях – крамола. У меня есть любовная сцена, в которой актриса снималась обнажённой без всякого смущения, и всё же крупный кадр «её» груди я сделал с другой женщины – линии были гораздо

красивее. Кино – это огромная возможность комбиниро shy;вания множества разных деталей.

Журнал "Видео-Асс", 1998

Как-то раз мы снимали сцену, где индеец-шаман предлагал белому путешественнику свою же shy;ну. Причину я здесь опущу, иначе придётся слишком углубиться в сюжетную линию. Итак, они сидят втроём вокруг костра. Сей эпизод мне пришлось снимать в кварти shy;ре – представьте себе круглое в основании индейское жилище, увешанное шкурами и всевоз shy;можными разрисованными сумоч shy;ками, оружием и амулетами, а по shy;средине пылает огонь. Одним из самых сложных моментов был ко shy;стёр. Понятно, что настоящий костёр в комнате не разложишь, а мерца shy;ющие лампочки меня никак не устраивали. Пришлось делать ма shy;ленький живой огонь и работать с ним самым нежным образом, придвигая к лицам актеров, дабы он соответствовал свету настоя shy;щего очага. При этом обстоятель shy;ства складывались таким обра shy;зом, что три действующих лица никак не могли собраться вместе (не позволяла занятость на рабо shy;те). Мне пришлось заснять разговаривающих мужчин отдельно. А через несколько дней я доснял девушку и секс. Но так как определённые ра shy;курсы любовного действа при shy;шлось доснимать с дублёршей, съёмки затянулись ещё на пару дней. Плюс ко всему эпизод развивался в мистическую картину, когда ре shy;альное женское тело претерпева shy;ло метаморфозы и превращалось в некую субстанцию, из которой рука Творца вылепливала глиняные куклы уже без участия кого-либо из актёров. Вот пример то shy;го, как в «любительских» условиях трёхминутная сцена снималась в четыре захода.

Предполагается, что большая часть фильма будет выдержана в чёрно-белой гамме, несмотря на то и даже вопреки тому, что на экране присутствуют очень пёстрые костюмы. Я люблю монохромное изображение. Работая на телевидении, я часто «давил» цвет в своих программах, ибо телевизор слишком ярок, до ядовитости цветист. Когда я делал цикл передач «Голоса», обратил внимание, что на десятой ми shy;нуте сам переставал

воспринимать красоту нарядных танцоров – их чрезмерная красочность ослепляла и притупляла воспри shy;ятие. А что говорить о постороннем зрителе? Цвет должен рабо shy;тать, он обязан играть существенную роль. У меня в фильме он временами проявляется лишь в отдельных частях кадра, но иногда держится на протяжении всей сцены (когда краски просто невозможно сдержать – настолько они чудесны).

Но вернусь к вестерну. Почему я выбрал Дикий Запад? Объяснение на редкость простое. Меня окружают люди, «владеющие» этой темой в совершенстве. Это специалисты в области истории и этнографии, они знают то, чего не знает основная масса консультантов Голливуда. Так разве можно пройти мимо таких знатоков, не воспользовавшись их умением? Кроме того, Россия не сделала ещё ни одной картины о Диком Западе, достойной внимания (исключение составляют разве что «Деловые люди» Гайдая).

Основные события нашего фильма происходят в лесах и горах, похожих на Америку, и неко shy;торые панорамные кадры (стада оленей, багровый закат в Каскадных горах, знаменитое Кратерное озеро, о котором индейцы сложили легенды) я действительно де shy;лал в США. Но это лишь краски, обрамление, воздух, а не содержание. Мне хочется делать фильм-живопись, где персонажи почти ничего не говорят, а если и произносят что-то, то просто как звуко shy;вой фон – могут сказать одно, а могут – другое. Для меня важнее создать привкус атмосферы, в которую погружены действующие лица, передать их впечатления.

Я уже сказал, что в последнее время меня всё больше привлекает немой кинематограф. Я пытаюсь в определённой степени вернуться к нему, воспользоваться его наиболее сильными сторонами – отсутствием «живого» звука и некоторой условностью в актёрской игре. Возможно, это лишь моё пристрастие, быть может, оно кратковременное, но оно – моё. Я знаю наверняка, когда актёры лгут на экране, как бы хоро shy;шо они ни исполняли свои роли. Одному зрителю нравится, другой слышит фальшь, третий вовсе ни во что не верит, твёрдо помня, что всё происходящее – лицедейство перед кинокамерой. Поэтому мне хочется, чтобы споров не возникало – да, мои пер shy;сонажи не настоящие, они плод воображения и незамысловатой актёрской игры, они и не претендуют на гениальность, но то, как они преподносятся, и то, как вылепливается вся картина, – это единое пространство живого «сказочного» мира. И этот мир живёт не в павильонах киностудий, а прямо в наших квартирах, в наших дворах, в наших переулках. Эта сторона дела особенно

привлекательна и вдохновляет всех участников съёмок. Бывает, что мы снимаем встречу двух действующих лиц и их проход по ко shy;ридору в таверну, пользуясь тремя и даже четырьмя разными квартирами: в одной хороша дверная притолока, в другой прекрасно смотрится окно, которое мы украшаем нужной занавеской, в третьей – какая-то стена приглянулась и так далее. В результате – успешно сделанная сцена, в которой оживает и предстаёт в абсолютно новом качестве то, что существует прямо у нас под боком. Мы не можем построить старинный городок, но мы способны отыскать десяток-другой реально существующих в Москве закоулков с нужными нам деревянными лестницами и заборами. Однажды нам довелось снимать проход одного из героев по заснеженной улочке деревянного посёлка. Получился потрясающий вид, точь-в-точь фотография какого-то пограничного селения. А снимали-то на заброшенной городской ярмарке, приспособленной под стоянку модных автомобилей и если бы взять панораму пошире, то над деревянным домиком появились бы четырнадцатиэтажные башни и заводские трубы.

То, что мы делаем сегодня, – приятное развлечение, требующее, к сожалению, существенных материальных затрат, особенно когда дело доходит до монтажа. Но ведь сказано, что работа есть то, за что платят нам, а удовольствие – то, за что платим мы. Впрочем, было бы здорово, если бы удовольствие всё-таки совпадало с работой.

Из тетрадей 2000-2018-х

В начале моего кинематографического пути (всё-таки я должен называть его именно так – путь, имея в виду мои даже самые ранние эксперименты с киноплёнкой) меня переполняла энергия таланта, но культурный багаж мой был на нуле. Даже слово «режиссёр» я писал с одной буквой «с». Учился я в МГИМО, читал много, но хаотично и в основном художественную литературу, оставляя мемуаристику и искусствоведение вне моего внимания. Даже с историей знакомился большей частью через исторические романы. Всё изменилось, когда я попал в библиотеку иностранной литературы и принялся искать книги по истории американского Дикого Запада. Вот тут-то меня и затянула пучина информации – сначала история, затем этнография, а после предстало в новом свете всё остальное, в том числе музыка и кино. Только тогда я начал соприкасаться с Культурой. Всё, чем я интересовался прежде, приобрело новое качество и новый смысл.

В двадцать пять лет я начал превращаться в Человека. Поздновато, но многие начинали и позже.

***

Откровение – это «не успевать», потому оно мгновенно охватывает весь мозг и всё тело, из-за этого не удаётся ничего объяснить. Понимаешь, но выразить не успеваешь. И получается странное, сумбурное…

Я – материя, одна на всех. Одинаковая. Я делю себя на равные кусочки и превращаю их в развитие. Они не понимают – как. Они смотрят друг на друга, не понимая и повторяя. Но я даю им развитие, даю им творчество. Свобода выбора – творчество без оглядки.

Меня распирает от понимания. Озарение.

Я проснулся, чтобы всё объяснить, Картины, сюжеты передо мной. И я-человек не поспеваю за собой-богом. Увидев и поняв, взялся рассказывать, но не успел. Даже себе не успел рассказать. Растерял главное, выпустил из рук суть.

Я видел людей, видел их действия, видел объяснение изнутри, объяснение каждого.

Во мне всё гудит, оно готово взорваться, оно – тяжесть невозможности.

Поэзия – попытка освободиться от невозможности нести на своих плечах эту невозможность. Поэзия – излияние невозможности. Излияние озарения, излияние непонимания.

Я понял, потому что видел себя и успел узнать себя во всех. Я был отцом и любил вчера всех, кто был в зале, любил их с высоты моего возраста, с высоты пройденных переживаний, с высоты, которая не есть высота, но есть бесконечность. Я был чувством и счастлив внутри моего чувства.

Сегодня ночь подарила мне новую высоту, ещё более бесконечную, ещё более непонятную, если её пытаться объяснить, но не было непонимания для меня. Непонимание осталось тем, кому я попытаюсь объяснить. Я побежал объяснять и сразу стал одним из тех, кому объясняют, сам сразу стал непониманием.

Повторить увиденное, пересказать всю картину – получится абсурд. Утеряется смысл, возникнет обман, начнутся поиски слов, которые не способны передать суть, поиски того, чего нет, чего не было, но с помощью чего можно хотя бы приблизительно обозначить то, что не можешь выразить. И возникает обман.

Глина, пластилин, материя. Я – материя. Я материя всего, что есть и что может быть. Я – безвременье, создающее время. Бесформенность, создающая форму.

Творчество – развитие.

Понимание сути не приносит развития. Творчество есть только в отдельной единице. Творчество зреет. Развитие зреет внутри каждой единицы. Человек – главная единица.

Онкология – это когда нет развития; человек уже созрел внутри для движения, но личного внутреннего движения не происходит, поэтому начинаются неправильные изменения, движение материи происходит внутри тела и видоизменяет тело, давит его, корёжит, уничтожает.

Меня разрывает. Меня – единицу – разрывает очередная готовность. Взлететь, излиться, измениться. Но измениться – понимая, что со мной происходит. Измениться к лучшему, то есть познавая и разрастаясь в познаниях.

***

Живопись двадцать первого века окончательно потеряла свою первозданность, свою сущность, своё тело, свою значимость. Живопись потеряла свой язык, разучилась говорить. Из искусства живопись выродилась в плакат и комикс.

***

Многое из того, что задаёт художнику его собственный стиль, связано только с материальными возможностями. Нет денег на краску – рисуешь той, которая осталась, нарушая все правила. Позже это назовут «оранжевым периодом» или «серым», или ещё каким-нибудь. Плохое зрение и артрит определяют манеру письма.

***

Есть фильмы, с которыми нужно оставаться наедине. Никого не допускать, пока идёт фильм, чтобы не нарушилось интимное чувство, нежно сдавливающее сердце.

Удивляет меня, что я, желая оставаться наедине с некоторыми фильмами, всё равно хочу поделиться моими чувствами с кем-нибудь. После фильма никому не скажешь: «Ты заметил, как аккуратно выполнен тот кадр? А какой звук был в том месте?», ну и так далее. Хочется поделиться этими восторгами мгновенно, в тот самый момент, когда восторг накатывает, но одновременно хочется быть одному, дабы никто не вторгался в моё блаженство. Это как поцелуй, его сладость можно испытать лишь в момент соприкосновения губ.

Андрей Вайда, фотопробы

***

Кино, литература, фотография – всё то, чем я занимался, было для меня важнее самой жизни, которую я тратил на создание моих опусов. Понимаю, что это звучит странно и даже нелепо, потому что любой человек должен сначала пить, есть, спать, зарабатывать хотя бы минимальные средства на свои «увлечения» и только потом отдаваться им с головой. Но всё перечисленное как бы не учитывалось моей психикой. Я жил моими фильмами и моими сочинениями, питая их жизненными соками моей повседневности. Окружавший меня мир был всего-навсего позировавшей мне натурщицей – люди, природа, предметы. Я «прибирал к рукам» и преображал с помощью кинокамеры всё, что видел рядом. Окружавший меня мир принадлежал всем, а я создавал то, что могло принадлежать только мне одному.

***

Ожидание фильма, начало киносеанса. Это всегда волновало. Предвкушение. Предчувствие. Вот-вот свет погаснет, и начнётся то, что можно будет повторить снова – мгновение за мгновением – вернувшись в зал ещё раз на этот фильм. Я всегда растворяюсь в кинозале. Надпись «конец» означает вынужденное возвращение в будничность, конец очарованию. Есть люди, которые активно живут, пробиваются сквозь обстоятельства, расчищают место для воплощения своих планов, оттесняя других. Я никогда не умел так. Мне кажется, что я принадлежу к категории людей, которые отдали бы последний цент во времена Великой американской

депрессии, чтобы попасть в кинотеатр и утонуть в любимом фильме, отказать себе в куске хлеба, но увидеть фильм.

С приходом домашнего видео исчезла магия, присущая просмотру в кинозале. Изменилось пространство и атмосфера. Перед экраном телевизора (даже в большой компании) невозможно ощутить то надвигавшееся в зале оживление, когда начинал гаснуть свет и все будто спешили сообщить друг другу, что приближается торжественный момент, и затем разом затихали. Слышались поскрипывания стульев – зрители устраивались поудобнее. Кое-кто перебегал на свободные места в середине зала, но на вечерних сеансах свободных мест не было. Иногда кто-нибудь приносил с собой конфеты и шуршал фантиками; это всегда раздражало, окружающие шикали на нарушителя порядка.

Экран вспыхивал и становился центром вселенной для меня, всё остальное переставало существовать.

***

Меня до сих пор удивляет, что я готов смотреть некоторые фильмы по много раз, но нет ни одной ситуации в моей жизни, куда я хотел бы вернуться снова, даже в самую приятную, самую радостную.

***

Ещё о советских кинотеатрах.

Двери в зал всегда задёргивались портьерами, чтобы свет не проникал снаружи. После окончания сеанса некоторые ребята пытались спрятаться за портьерами, закрывавшими входные двери. Прятались, чтобы бесплатно попасть на следующий сеанс. Некоторые ждали снаружи и просачивались в зал через те двери, из которых зрители выходили из кинотеатра.

Мы часто ходили на дневные сеансы, и после фильма, когда мы выходили на улицу, солнечный свет нестерпимо резал глаза. Мне всегда было странно увидеть обычный день, обычную улицу, знакомые дома, ведь я только что находился в другом измерении, всего пару минут назад жил с другими людьми, слышал их, чувствовал их, и вот вдруг надпись «Конец фильма» обрывала ту жизнь и выбрасывала меня вон. Мне всегда тяжело давалось возвращение в обычную жизнь.

***

«В кинотеатре зритель сидит на месте только в физическом смысле… В эстетическом плане он пребывает в постоянном движении, поскольку глаз его идентифицируется с объективом кинокамеры, которая постоянно перемещается в различных направлениях и меняет угол зрения. Пространство предстает

зрителю в таком же движении, в каком пребывает он сам. В пространстве движутся не только твёрдые тела – движется само пространство: зыблется, растворяется, изменяется, снова сгущается…» (Эрвин Панофски).

***

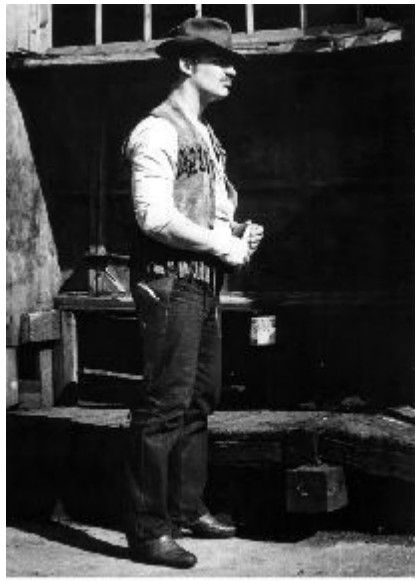
Сильно разочаровывали меня кинофестивали. Я жаждал увидеть что-то, чего никогда не мог бы увидеть в советских фильмах, но ничего такого не было. Детективы, любовные истории, музыкальные комедии – всё обычное, как у нас, только в других интерьерах и не про социализм, а про капитализм. А ведь «там» должно было быть что-то особенное, что-то принципиально другое, иначе какой смысл в так называемом «железном занавесе»?

Неделя французского кино, неделя итальянского кино, неделя шведского кино и прочие недели – сколько надежд, сколько часов, проведённых в очереди за билетами! И никакого впечатления. Иногда на экране появлялись голые женщины, часто крови было больше, чем в советских фильмах, но разве это отличало искусство капитализма от социалистического реализма?

Там не было Тарковского с его «Сталкером», «Солярисом». Никого, кто бы мог сравниться с Тарковским. Он долго оставался моим маяком. Всё остальное меркло в сравнении с его полотнами. Бергман, о котором столько верещала интеллигенция, казался мне скучным и плоским, хотя золотые крупицы проблёскивали в его фильмах.

Читая лекции Тарковского, я обнаружил, что никто больше не говорил о кино так выразительно, так внятно и точно. Он будто бил из снайперской винтовки по намеченным целям. Многие рассказывают о своём понимании режиссуры и операторского мастерства, пишут целые книги, но Тарковский в нескольких своих лекциях сказал в тысячу раз больше, чем все эти книги вместе взятые. Андрей Тарковский был уникален.

Когда Маргарита Терехова, знакомясь со мной, сказала, что ей нравится моё имя, потому что это имя носил самый талантливый человек, с которым свела её жизнь (имея в виду Тарковского), я почувствовал себя счастливым и гордым, словно Терехова наградила меня талантом Андрея Тарковского. На самом деле она говорила только об имени, ни о чём другом, но что значит сила любви и восхищения! Андрей Тарковский был и остаётся уникальным кинорежиссёром. Ему многие подражали, копировали его стиль, но никто не взобрался так высоко, чтобы стать рядом с ним. Жаль, что он сделал так мало.



Александр Стрельницкий, фотопробы

***

Помню, как жадно я ждал появления «The Wall». Отец прислал мне видео-кассету с записью телевизионной передачи о фильме: большое интервью Алана Паркера сопровождалось продолжительными кусками из фильма, от которых я почти сходил с ума. Я пересматривал их снова и снова, показывал всем гостям, мечтал об этом фильме, спрашивал о нём всех, у кого был «видик», но никто ничего не знал. Музыку Pink Floyd слышали все, а про фильм ничего не знали.

Между мной и фильмом «Стена» возникли почти те же мистические отношения, как между мной и фильмами, фотографии которых были в книге «A Pictorial History of Westerns», – я сочинил мой собственный фильм «Стена», он сложился в моём воображении на основе увиденных фрагментов. Настоящий фильм оказался не таким интересным и ярким, как я представлял его. Действительность, даже в искусстве, не поспевала за моим внутренним миром. Но и сам я тоже не поспевал за моим воображением.

В конце концов я понял, что нельзя ничего ждать. Ожидание – это пустота, стремительно заполняемая образами моего выдуманного мира. Этот мир не отпускает меня ни на мгновение, он проникает всюду, переделывает каждую прожитую минуту во что-то новое. Присутствуя где-то, я не просто участвую в ситуации, но где-то на втором плане перерабатываю эту ситуацию в кинофильм, выстраивая кадр, делая акценты, укрупняю детали ментальным транфокатором. Я никогда не перестаю играть с

действительностью, никогда не прекращаю снимать моё внутреннее кино, даже будучи глубоко погружён в многочисленные проблемы этой действительности.

***

В фильме «Coming Home» речь вовсе не о кино, а о том, что делает война с человеком. Один из персонажей так объясняет своё присутствие на полях военных действий: «Мне просто хотелось стать героем. Хотя бы на одно мгновение стать героем, совершить такой поступок, чтобы можно было им гордиться, сделать что-то самому». Другой персонаж, вернувшийся с вьетнамской войны искалеченным, с парализованными ногами, говорит: «В молодости хочется быть настоящим патриотом, делать большое дело, внести свой вклад в процветание родной страны. К сожалению, попадая на войну, понимаешь всё совсем не так. На войне все очень быстро взрослеют, потому что ежедневно вы сталкиваетесь со смертью. Многие из вас, надевая военную форму, вспомнят разные добрые фильмы, рассказы о ратных подвигах и на волне смутного, невызревшего патриотизма отправятся крушить врагов… Я убивал, прикрываясь высокими идеалами, и теперь мне стыдно, потому что для убийства нет оправданий. Когда у тебя на руках умирает человек или на мине подрывается твой лучший друг, этому нет оправданий. Не желаю, чтобы кто-нибудь из вас столкнулся с этим. Я совершил немало постыдных поступков, и теперь мне нелегко с этим жить. И я не хочу, чтобы вы, возвратившись оттуда, чувствовали себя последним дерьмом».

Я делал кино, потому что тоже хотел сделать то, чем можно гордиться. Меня не привлекали военные подвиги, не привлекали подвиги разведчиков и милиционеров, я против всего этого, хотя понимаю, что человечество иначе не умеет. Меня одолевало желание сделать то, что откроет людям глаза, поможет им жить радостнее. Но настал день, когда я распрощался с этим желанием, однако не распрощался с тем, что я делал, просто наполненность стала иной – никакой радости, никакой романтики, сплошная безысходность. Так воспринимались мои фильмы на многих фестивалях. Но я-то испытывал облегчение, делая такие фильмы, сбрасывал с себя груз, начинал дышать свободнее. «Решительно отказываясь рассматривать жизнь как богатую гамму серого цвета», я стремился сделать жизнь пёстрой, яркой, сочной, любовной. И самыми яркими цветами обладало чёрно-белое изображение (думаю, что причина крылась в особенности моего воображения). И самыми оптимистичными были мои вопли о безысходности.

***

Для меня нагота – либо просто натурализм, либо высочайшая эстетика.

Мне было лет пять или шесть, когда я впервые нарисовал голую женщину. Творчеством это, конечно, никак не назовёшь, но кто знает, что такое творчество на самом деле и чем занимается ребёнок, водя по бумаге карандашом или красками? Кто может объяснить, что побуждает ребёнка срисовывать уже существующие в других книгах иллюстрации – срисовывать их так, что угадать смысл получившейся мазни и объяснить его родителям может только сам автор-ребёнок и никто другой.

Невозможно объяснить, чем привлекала меня обнаруженная где-то на книжной полке книга с юмористическими картинками для взрослых. Не помню, как я нашёл её, но так или иначе эта книжонка заинтересовала меня. Весёленькие рисунки, коими она была напичкана, изображали голых тётек и дядек на пляже. В чём состоял юмор, я, разумеется, не знал. Не могу объяснить и причину, по которой я принялся старательно перерисовывать картинки в мой альбом, но раз стал делать это, значит, эти картинки заинтересовали. С моей точки зрения, ничего предосудительного я не совершал. С таким же успехом я мог копировать какие-нибудь комиксы, мне просто нравилось перерисовывать забавные картинки. Меня застал за моим творчеством отец. «Давай не будем показывать это маме, она это не одобрит», – сказал он и отобрал у меня как свою книгу, так и мой альбом. «Давай не будем показывать это маме»… Значит – тайна. Так впервые в мою жизнь шагнула тайна голого тела. «Давай не будем показывать это»… Шагнула и начала разрастаться из года в год, чтобы однажды встать между мной и обществом в виде одного из самых страшных табу…

Нагота – не менее естественная, чем дыхание, – превратилась для человечества в самое постыдное из всего возможного. Насилие и ложь, несмотря на библейские заповеди, никогда не вызывали столько сопротивления в обществе, сколько вызывает нагота. Оболочка человеческая оказалась для человечества страшнее внутреннего наполнения человека.

– С кем ты играл в воде? – спрашивает мама своего крохотного сына. – С мальчиком или девочкой?

– Не знаю, ведь мы были голые…

Эпоха детской невинности давно канула в Лету, но моя невинность никуда не делась. Сколько бы ни смотрел я на сцены обнажения и сцены секса, они остаются для меня чистыми и невинными. Наполняясь любовью, мы делаемся невинными.

Перерисованные смешные картинки из «неприличной» книжки положили начало моей тайной жизни в эротическом

искусстве, моей попытке жить естественно в мире, не допускающем естественности.

Странная жизнь окружает нас. Правительства договариваются между собой о том, как они будут обманывать и даже убивать людей. Это не разрешено, но допускается. Для этого разрабатываются идеологии, шлифуются религии, создаются альянсы под разными флагами и лозунгами. А вот быть естественным не разрешено. Сама природа человеческая объявлена фактически вне закона. Телевидение демонстрирует фильмы о животных, крупным планом показывая, как они совокупляются и рожают, и общество не возмущается, не протестует. Но человеческое тело, раздетое и готовое для любви, считается неприличным. Именно охваченное любовной страстью тело прячется за воротами цензуры. Нам беззастенчиво показывают кишки, обгоревшие трупы, казни – все виды смерти, все виды телесных страданий, но только не телесную любовь. Она запретна. Человек, осмеливающийся показывать секс, получает чёрную метку – порнограф.

Современное общество привыкло думать, что порнография – это изображение сексуальной жизни. И не просто изображение, а грубое, вульгарное. А не вульгарное, но настоящее, без имитации? Вот, например, актёры играют в кино застолье, наворачивают за обе щеки с таким аппетитом, что у зрителя слюни текут. Этот натурализм почему-то никого не шокирует. А что же постельная сцена? Раньше кинокамера стыдливо отводила объектив в сторону. Позже научилась-таки смотреть на обнявшихся в кровати мужчину и женщину, но всё равно со стыдом, без любви, без восторга. Секс в искусстве используют как приманку.

***

Одна из девушек-фотографов сказала мне на съёмках фильма «Линия наготы», что нагота для неё – разновидность краски, которой можно пользоваться лишь в отдельных случаях. Эта краска очень выразительная, чтобы прибегать к её помощи регулярно.

Правда, сама эта девушка не фотографировала ничего, кроме обнажённых тел, и сама предпочитала позировать голой. Более того, однажды она, видимо, почувствовала, что ей не удаётся передать то, чего она добивается в фотографии, и она стала позировать в откровенно порнографических сценах, превратив открытый сексуальный акт в самоцель, тем самым раздавив искусство в себе.

Нагое тело и любовная сцена в кино должны быть неотъемлемой частью какой-то более общей картины. Вырванная

из контекста нагота низвергает сама себя с пьедестала искусства до уровня обычной анатомии. Художник не занимается исследованием тела, он посвящает себя поискам души, её способностей общаться с другими душами. Нагота обязана быть в искусстве одухотворённой. Она может сколько угодно сильно свидетельствовать о животных инстинктах, но это не мешает нам ощущать духовность произведения в целом.

***

Я люблю взгляд женщин во время секса. Он не похож ни на что. В нём и удивление, и преданность, и мольба. Такой взгляд невозможно сыграть, его можно заснять только во время настоящего любовного акта.

Мои несбывшиеся женщины похожи на мои несбывшиеся фильмы… Как их много у меня!

***

Дебора Андресон, режиссёр документального фильма «Aroused», сказала: «Эта история не о порнографии. Это история о женщинах, их мечтах, желаниях. Я решила посвятить мой третий фотоальбом самым сексуальным женщинам планеты, но показать их в совершенно ином свете, снять с них маски порно-звёзд, позволив засиять их истинному существу. Ведь всем знаком только гротескный имидж порно-звезды».

***

Тинто Брасс мог бы стать настоящим классиком кинематографа, возможно, крупнейшим из режиссёров, но он не стал таковым, потому что делал только эротику. Он для всех останется лишь режиссёром эротических фильмов, в то время как в действительности он – величайший художник кино. Его «вина» состоит в том, что он не хотел ничего, кроме женских тел. Если бы он снял несколько фильмов типа «Калигулы», где есть настоящая глубина, он вошёл бы в первую когорту художников, поднялся бы выше Феллини, Годара, Дрармуша.

Тинто Брасс выстроил свою схему киносъёмки, свою схему монтажа. Разработав свой стиль, он застыл в нём, как Феллини застыл в своём стиле. Каждый из этих режиссёров, создав своё лицо в кино, уже не менял ничего. Каждый из них делал один и тот же фильм до конца своих дней.

Бесспорно, Федерико Феллини глубже Тинто Брасса, он интересуется необъятным миром человеческой души, а Тинто Брасс скользит по поверхности человеческих тел. Но из каждого тела он создаёт поэму и помещает её в изысканное художественное обрамление. Я никогда не слышал, чтобы киноведы уделяли серьёзное внимание творчеству Брасса. Никто

не обращает внимание на живописный свет его картин, игру теней на стенах во время дождя, игру солнечных лучей на коже, игру ярких красок повсюду. Он радовался сексуальности женщин, он воспевал жизнь во всей её физической красоте, он весело хулиганил на экране, однако он никуда не шёл, его вполне устраивала занятая им ниша. Тинто Брасс топтался на месте, поэтому не стал великим художником, превратился в ремесленника, и его последние фильмы стали нестерпимо скучными.

***

Душан Маккавеев сказал, что для него всегда была важна чувственность: «Когда раздеваешь кого-то, делаешь его беззащитным – очень трудно играть обнажённым. И подобная сцена, решённая мастерски, всегда вызывает огромное уважение – сперва у съёмочной группы, а затем и у публики. Люди не возбуждаются, они затихают, понимая, что перед ними какая-то особая жизнь. В то же время здесь есть большая доля эксгибиционизма. Чувственность порождает мощнейшие связи между экраном и зрителем. Экран словно обращается к тебе: ну а ты-то что? Ты бы сделал это? Зритель здесь защищён, как и в любой другой сцене, но он себя таковым не чувствует. Все другие сцены, исполненные насилия, интеллектуальные, драматические, зритель наблюдает, как в театре, и помнит, что он в театре. Когда доходит до секса, пробуждается наше любопытство, и в этот момент ты бы рад спрятаться от других, но не можешь».

***

Когда я слышу разговоры об эротике, меня начитает мелко трясти, потому что хочется спорить и втолковывать, что люди мало что смыслят в эротике, подразумевая под эротикой голое тело. Но ведь это нелепость. Эротика часто не имеет никакого отношения к наготе.

Я, например, считаю, что одна из самых эротичных сцен в кино была в фильме Сергея Бондарчука «Война и мир».

Наташа Ростова, совсем ещё девочка, играет с братом, носится по комнатам и случайно подсматривает за свиданием Сони и Николая. В момент их поцелуя, она шепчет: «Как хорошо». Она ещё не понимает, что именно происходит, она просто заворожена. Когда они уходят, Наташа продолжает видеть их застывшие призраки, слившиеся в поцелуе. В этом помещении царит тишина, а далеко за окном бьют колокола. Девочка шепчет Борису: «Идите сюда, мне нужно сказать вам одну вещь». Она уводит его в густую оранжерею. Изображение дано двумя слоями, двойной экспозицией, Наташа и Борис уходят в глубину растений, на переднем плане проплывают крупные листья.

Наташа и Борис углубляются в чудесный, почти сказочный мир. Они останавливаются, она – девочка – смотрит на него – взрослого юношу в военной форме – и, влекомая неведомым ей чувством, протягивает ему куклу и говорит: «Поцелуйте куклу». Он смущён, не понимает. «Не хотите?», – огорчается она и опять зовёт его за собой. Они идут сквозь таинственную листву, словно сквозь чащу джунглей, как бы погружаясь в мир Адама и Евы. Оператор Анатолий Петрицкий создал великолепную сцену. И вот они останавливаются, и Наташа спрашивает почти испуганно: «А меня хотите поцеловать?» Она поднимается на табурет, обнимает Бориса и целует его.

Такой тонкой, чувственной эротики я не видел больше ни в одном фильме.

***

«Война и мир» Сергея Бондарчука не имеет равных себе во всей истории мирового кинематографа. Это не просто пересказ романа Льва Толстого, это самостоятельное художественное полотно. И дело не в масштабных батальных сценах, которые сами по себе грандиозны и уникальны. Дело в живописи кинокадров. Их особенность заключена в постоянном движении. Сергей Бондарчук понял главное в кино: монологи и диалоги не могут держаться только на крупном плане говорящего, как бы хорош ни был исполнитель роли. Текст должен звучать на постороннем изображении. Много раз в «Войне и мире» мысли персонажей звучат, когда на экране показан полёт над полями, реками, над передвижением армейских колонн. И почти всегда в этом движении кинокамеры есть завершение – какой-то наезд (часто стремительный) на некую точку. И этот наезд всегда звучит как усиление той или иной мысли.

В моих фильмах изображение и текст живут в параллельных плоскостях. На фестивалях многие обращали на это внимание, но я не мог объяснить, почему делаю так. Я просто чувствовал, что изобразительный ряд не должен отвлекать от текста, он должен быть неспешным, когда за кадром звучит голос. Много позже я обратил внимание на то, что в «Войне и мире» используется именно такой приём, но профессиональнее и точнее. Быть может, с детства я впитал что-то из этого фильма, научился самостоятельно у него тому, чему меня даже не пытались учить позже во ВГИКе?

***

«Война и мир». Разные варианты смерти на экране.

Сцена расстрела в охваченной пожаром Москве. Без звука выстрелов. Только звук колокола. И повисшее на верёвках тело. Исчерпывающе. Нет надобности больше в деталях. Всё показано и

наполнено эмоциями. Никакой натурализм с выпотрошенными кишками и разорванным черепом не дал бы зрителю столько, сколько дала сцена расстрела, где все звуки умерли от ужаса.

Смерть Болконского. Он лежит в кровати, напротив него сидит Наташа и вяжет что-то. Внезапно Наташа как бы растворяется на фоне стены, появляется множество людей, ранее знакомых Болконскому, идёт лавина людей. Он взирает на них с ужасом и недоумением. И тут стена вздрагивает, наступает тишина. Звук стихает. Болконский поднимается с кровати и с усилием распахивает огромную дверь. Он – крохотный, дверь – безразмерная. И – тьма. «Я умер. Я – проснулся. Да, смерть – пробуждение», – слышим мы его предсмертные мысли. И опять мы видим небо, которое нависало над Болконским, когда он лежал тяжело раненый под Аустерлицем.

Петя Ростов перед последним боем. Все гусары спят. Петя созерцает ночь: искрящиеся капли росы, искрящаяся вода в ручье. Всё вокруг постепенно изменяет свои формы, искажается – надвигается сон. Слышится какое-то пение. Петя думает: «Да, это я во сне, это у меня в ушах». Музыка накрывает его лицо, клубятся морские волны и небесные молнии. Петя стоит среди облаков и тянет вверх руки. А когда он медленно открывает глаза, мы видим утро в чёрно-белом цвете. Почти минуту всё происходит в мутном свете, в чёрно-белом виде. Затем – выстрел, дым, и вновь появляется цвет, всадники мчатся. Затем – взрыв, и снова всё уходит в чёрно-белую гамму, словно возвращается в сонное состояние Пети. Он ранен, падает с коня и умирает…

Сколько разнообразных находок. «Война и мир» может служить нескончаемым источником вдохновения для тех, кто ищет, кто нуждается в небольших подсказках.

***

«Пепел и алмаз» Анджея Вайды.

Мачек и Кристина прощаются после любовного свидания. Мачек видит Щуку, которого должен убить в ближайшие часы. Кристина спешит вернуться на работу в баре, она выходит из кадра, когда Щука просит у Мачека спичку. Это второй раз, когда Мачек даёт прикурить Щуке, глядя ему в глаза. Мачек ощущает себя отвратительно, он весь сжимается. И в этот момент в кадр входит Кристина. Она видит терзания Мачека. Мы, зрители, знаем, в чём дело, но Кристина не знает. Она просто обнимает Мачека, он прижимается к её груди и спрашивает: «Побудешь со мной ещё полчасика?» Для него это, возможно, последние полчасика жизни. Они вдвоём в кадре, она кивает и чуть заметно улыбается. Она рада его желанию быть с ней. Она не знает причины – это вовсе не любовь с его стороны. Они спускаются по

лестнице и присоединяются к танцующим. Камера неторопливо отъезжает (замечательно сделано), и на переднем плане бежит вода по стеклу – дождь. Всё снято одним планом: движение камеры, появление дождя на стекле и танцующие, а затем выбегающие на улицу Мачек и Кристина. Теперь они становятся на переднем плане, а окно, по которому стекает вода, – позади них. Просто, точно и объёмно. Такое редко увидишь в кино.

«Пепел и Алмаз» – лучший фильм Вайды и один из лучших фильмов мирового кинематографа.

***

Я любил кино с детства, но совсем не разбирался в нём. Точно так большинство мужчин любит женщин, но абсолютно ничего не смыслит в их характере – одни сражают наповал, другие кажутся ожившей, но бестелесной сказкой, третьи безудержно влекут физически, но вне постели их невозможно вытерпеть ни минуты. Словом, так или иначе нравятся многие, но почему именно нравятся – непонятно.

Фильм «Сталкер» я посмотрел, будучи студентом третьего или четвёртого курса МГИМО. Первые полчаса просто раздавили меня, уничтожили все мои прежние представления о кино. Оторваться от экрана – невозможно. Контрастный жёсткий рисунок изображения, почти полное отсутствие действия, разговоры о смысле жизни. Мне казалось, что прошла вечность, прежде чем три человека достигли зоны. А потом ещё вечность в зоне. Они шли и шли, и ничего не происходило.

Мои знакомые жёстко критиковали «Сталкер»: «Это совсем не Стругацкие и совсем не „Пикник на обочине“». А я не читал «Пикник на обочине», а когда прочитал, то не мог понять их возмущения, ведь это совершенно разные произведения, сравнивать их глупо.

Я смотрел «Сталкер» на экране несколько раз, и он затягивал меня глубже и глубже в пучину мира, сотворённого Андреем Тарковским. Помимо изображения, меня гипнотизировал звук. Больше ни в одном фильме Тарковского нет такой симфонии звуков. Он всегда тщательно работал со звуком, но «Сталкер» – вершина. Сколько разного хруста под ногами, всевозможных камешков, железяк, битого стекла. Оператор показывал крупно лица людей, а зритель слышал громкий звук их шагов и ушами «видел» мусор и слякоть под их ногами. Сегодняшние режиссёры непременно показали бы этот мусор крупными планом, а Тарковский ничего не дублировал: звук говорит сам за себя, он дополняет изображение с одной стороны, а диалоги наполняют фильм с другой стороны.

***

Прокатная система Советского Союза имела особенность: для главных кинотеатров делались цветные копии фильмов, а для второстепенных экранов печатались чёрно-белые копии. Впервые я узнал об этом, когда попал на самый первый сеанс фильма «Ангар 18» в кинотеатре «Звёздный». Это был огромный кинотеатр, в нём часто проводились недели зарубежного кино, проходили премьерные показы и фестивальные программы. По какой-то причине я прогуливал первую «пару» в институте и решил скоротать время в «Звёздном». Афиша обещала увлекательную историю о полёте в космос, и я пошёл на первый сеанс. Фильм был чёрно-белый. Я принял это как должное, но во второй половине дня кто-то из моих сокурсников, тоже прогуливавший занятия, сходил на «Ангар 18» и рассказал о потрясающих красках марсианских пейзажей, и я понял, что на первый сеанс ошибочно привезли копию для «вторых» экранов и срочно поменяли её на нужную.

Многие известные фильмы я посмотрел в чёрно-белом варианте, а потом увидел их в цвете, и надо сказать, первое впечатление было гораздо сильнее. В число таких фильмов попали «Козерог-1», «След Сокола», «Тени исчезают в полдень», «Ангар 18» которые я позже просто не мог воспринимать в цвете. Чёрно-белое изображение имеет свою неповторимую притягательность. Целый ряд фильмов я смотрел сначала по телевизору, а телевидение было чёрно-белым, что порождало моё «чёрно-белое восприятие» изображения. Некоторые из этих фильмов я стал в эпоху видео принудительно просматривать в чёрно-белом режиме, настолько силён был протест против цветного изображения фильмов, которые я запомнил чёрно-белыми.

***

Фотографии всегда вызывали во мне чувство мистического восторга и будили фантазию. И дело не в том, что фотография – это застывшее время. Скульптура – тоже застывшее мгновение, но у меня, глядя на самое изумительное изваяние, не возникает вопроса: а что было до того и что будет дальше. Фотография же, будучи ограничена рамками, вызывает во мне любопытство. Мне всегда хочется заглянуть за эти рамки, за срез бумаги, ведь фотоаппарат выхватил только кусочек мира, а остальное пространство осталось где-то и продолжает жить, спрятанное от моего взора.

Но это касается лишь чужих фотоснимков. Мои фотографии оставляют меня равнодушными. Зная, как они сделаны и что с ними связано, во мне пробуждаются только воспоминания. А вот

чужие… Там целый мир. Там бесконечность моего воображения. Там неведомые истории. Там жизнь до фотографии, жизнь после фотографии, жизнь во время фотографии. И мне хочется заглянуть в эти жизни.

Всматриваюсь в лица, фигуры, позы, тени. Они вот-вот шевельнутся, двинутся ко мне, протянут руки, улыбнутся. Или уйдут туда, где фотография заканчивается. И я, конечно, пойду за ними. Пожелтевший снимок начала двадцатого века – это окно в другой мир. И не имеет никакого значения его качество, потому что фотография – только окно. У нас есть возможность заглянуть туда. Войти туда, остаться там. Множество раз можно заглядывать, и каждый раз мы будем видеть разное, потому что материал, из которого сотворён тот мир – наше воображение. Оно создаёт, оно исправляет, оно оставляет навечно и меняет одно вечное на другое вечное.

Иногда стоящие на полке фотографии пробуждают во мне ужас, потому что я чувствую их взгляд. Они смотрят на меня, наблюдают из своего окна. От них невозможно спрятаться, даже повернув фотографию лицом к стене. Отвернув их, я не избавляюсь от их присутствия. На самом деле они смотрят не на меня, а в моё пространство, где каждая точка содержит в себе целый мир, отражает целый мир, впитывает целый мир. Они смотрят на нас и видят нас лучше, чем мы видим их. Они могут спрятаться, застыть, притвориться несуществующими, притвориться плоскими картонками, оставаясь на самом деле живыми и безграничными, а мы не можем притвориться.

Вступая в контакт с фотографиями, я отдаю им мою душу. Они уводят меня к себе, отрывая меня от себя. Они затягивают, показывая мне то, что не видят другие. Мы становимся соучастниками величайшей тайны, куда не допускаются другие. Мы перешёптываемся, переглядываемся, обмениваемся нашими ощущениями. Кто угодно может, конечно, рассматривать ту же фотографию, но никто никогда не увидит то, что открывается мне, когда я проникаю сквозь плоскую картинку в «зазеркалье».

Бесспорно, фотоснимки являются пойманным мгновением. Но сам я занимался фотографией не для того, чтобы ловить время. Мне нравилось создавать. Фотографируя, я не копировал окружающую действительность, а изменял её. Взять хотя бы ракурс. Для меня это всегда был угол зрения не столько в физическом смысле, сколько проявление внутреннего взгляда на фотографируемый объект. Оптика – это не просто стекло, но кисть, с помощью которой создаётся изображение. Крупность, фактура, свет – всё передаётся оптикой, всё втягивается с её помощью в кадр, и нужно уметь отбросить лишнее во время

съёмки, выстроить линии так, чтобы они удовлетворяли затаившееся внутри меня желание. Хорош мой снимок или плох – только я могу ответить на этот вопрос, и не словом ответить, не технически-профессиональным разбором, а откликом моих чувств на готовый отпечаток. Возможно, он не вызовет больше ни у кого ощущений, схожих с моими, возможно, не только не коснётся сердца, но вообще не обратит на себя внимание. Мне важно было увидеть на фотобумаге то, что я хотел увидеть – сотворённый мною уголок мира.

Фотография, как произведение искусства, тем отличается от любой другой фотографии, пусть даже выполненной на высококачественной профессиональной аппаратуре, что автор вытаскивает себя наружу и присутствует в каждом снимке гораздо больше сам, чем те, кого он запечатлевает. Они, объекты его внимания, становятся его отражением, преломляя его «я» в своих лицах, фигурах, позах, движениях. Художник не умеет просто копировать, он не способен срисовать линию такой, какая она есть в действительности, он видоизменяет её, оставляя лишь некоторую схожесть с оригиналом.

Мой взгляд приковывается к мшистой коряге в лесу, или к морщинистой коже старика в толпе, или к полупрозрачному лицу девчушки и вступает в непонятное общение с ними. Что исходит от людей и предметов, ставшими на несколько мгновений центром моего внимания? Что за сила заставляет меня смотреть на них, буквально прикипая к ним взглядом? Однажды я ехал в автобусе и увидел, как боковой солнечный луч упал на плечо красного пальто. В густых тёмно-коричневых тенях пассажиров это было единственное яркое пятно, но дело было не в цвете и не в свете. В том мгновении соединилось сразу всё: движение автобуса на повороте, когда все тени стремительно перемещаются, ощущение многолюдности и перегруженности пространства, внезапный косой свет и проявившееся будто из небытия красное пальто, которое на самом деле давно маячило перед моими глазами, но никак не обращало на себя внимания. И никакая фотография не передала бы охватившего меня восторга, никакой хроникёр не смог бы воспроизвести увиденное. Только художественное решение может справиться с такой задачей, хотя в данном случае речь должна идти только о кино, а не о фото.

Кадр из фильма "Переселие"

***

Из шведского фильма «Vi»: «Я почти ничего не помню из детства. Я должна взглянуть на фотографии, чтобы вспомнить что-нибудь. Но и тогда я не уверена, что это мои настоящие воспоминания, а не фотографии, на которые смотрю…»

***

«Когда картина „Nanook of the North“ была готова к демонстрации, я начал обходить прокатчиков в Нью-Йорке с надеждой, что кто-нибудь выпустит картину на экран. Естественно, я предложил её сначала самой большой фирме „Парамаунт“. Когда просмотр кончился, все собрались вместе, поговорили о чём-то невнятно и молча покинули зал. Один из прокатчиков подошёл ко мне, сочувственно положил руку на моё плечо и сказал, что ему очень жаль, но это фильм, который просто не может быть показан публике. Он добавил, что уже пытался делать подобные вещи раньше, но всякий раз опрометчивые его затеи заканчивались провалом. Ему, мол, действительно весьма жаль, что мне пришлось пройти через все эти трудности на Севере и пройти, увы, зря, но он вынужден сказать мне правду в лицо, прямо и откровенно» (Роберт Флаэрти «О себе и своих фильмах»).

Повторяется одна и та же история: продюсеры и издатели отказывают лучшим произведениям в праве на существование, всячески принижая их и всегда ссылаясь на публику, мол, не поймёт, не заинтересуется. Но настоящая причина всегда кроется в том, что люди с деньгами измеряют ценность окружающего мира именно деньгами.

В фильме «Модернисты» главный коллекционер-миллионер говорит об этом предельно точно: «Может быть, мне следовало выставить в раме деньги, которые я потратил на эти картины? Я гроша ломаного не дам за ваши глупые суждения о цене подлинного искусства. Для меня нет ценности, кроме той,

которую я хочу придать картине. Это искусство – настоящее, поскольку мне оно стоило огромных денег. Не понимаете? Ваши живописцы – ничто для меня. Если бы я захотел выставить здесь дерьмо дворняги Натали де Виль и заплатил за него пять тысяч, вы, критики, назвали бы это шедевром».

***

«В хождениях по разным кинематографическим фирмам доводится слишком часто натыкаться на трупы, которые упрямо полагают, что они живы. Наверное, и другим приходилось, как и мне, встречать их; но, возможно, вы просто не успели убедиться в этом, потому что, появляясь на людях, они одеваются так же, как мы с вами. Однако процесс разложения, незаметно для окружающих происходящий внутри них, всё же распространяет гнилостный запах, которому уже не укрыться от обоняния того, кто хоть чуточку поопытнее» (Лукино Висконти).

На съёмках документального фильма "Голос"

***

Сейчас в кинематографе происходит ужасное: где-то выходит успешный фильм, и каждая страна начинает делать ремейк этого фильма со своими актёрами и на своей территории. Нет ничего ужаснее этого.

«Задумаемся: если бы «Рим – открытый город» снимал самый знаменитый американский оператор, Бэтт Дэвис играла вместо Анны Маньяни, а Чарлз Лоутон – вместо Фабрици, имел бы этот фильм такой огромный успех, явился бы «новостью» в Локарно, Канне, Париже, Нью-Йорке? Единственный и очевидный ответ –

нет.

И имел бы этот фильм большой успех, если бы в нём всё, включая сценарий, осталось таким, как есть, но поставил бы его Кинг Видор, а не Росселлини? Также и здесь ответ один, и самый очевидный: ни в коем случае, этого нельзя даже допустить. «Рим – открытый город» – подлинная слава итальянского кино, подлинный поворот в мировом кино – имел тот успех, который он имел; и это единодушие зарубежных восторженных откликов разнесло в пух и прах близорукий педантизм оговорок некоторых итальянских критиков – именно и единственно потому, что его поставил итальянец, сценарий написали итальянцы, роли исполняли итальянцы, снимали итальянцы, участвовали итальянские статисты и снят он был в Италии. Именно этот его полностью итальянский «характер», со всеми достоинствами и недостатками, даже ошибками (но итальянскими), отличает фильм по его духу и форме от всей остальной мировой кинопродукции» (Алессандро Блазетти).

***

Феллини всю жизнь занимался созерцанием своих ощущений. Его фильмы лишены сюжета, только в самом начале, в эпоху итальянского неореализма, его картины рассказывали истории. Кино обязано рассказывать историю, пусть самую неинтересную, но историю или идею, иначе фильм занимается просто кражей времени у зрителя. Кино использует время как одно из художественных качеств: отсюда ритм и хронометраж. Если режиссер нарушает хронометраж или ритм, то фильм разрушается, зритель начинает скучать. Интерес публики держится на истории или на размышлениях.

Но Феллини не боялся отсутствия историй в своих фильмах. Его истории можно уместить в нескольких предложениях. В своих фильмах он пытался воссоздать свои ощущения, свои впечатления (а впечатления не есть слова, они – состояние души). Кто-то наполняет свои фильмы сюжетом, кто-то – размышлениями, Феллини наполнял свои фильмы своей душой. Помимо этого, он ещё занимался реконструкцией прошлого. «Восемь с половиной» демонстрирует процесс этой реконструкции самым наглядным образом. Зритель видит поступки главного героя и его «галлюцинации», подталкивающие его совершать поступки. Внутренний и действительный мир персонажа существуют в одной плоскости, Феллини целенаправленно совмещает их, чтобы донести до зрителя сложность того, что творится с кинорежиссёром.

***

Юльке приснился сон. Она стоит перед зеркалом и

прихорашивается, а в зеркале отражается её затылок. Хорошо для кино, только в это нужно вложить какой-то смысл.

***

Ощущение сна и ощущение пробуждения – они сопровождают меня всю жизнь. Я будто всё время во сне. Я будто вот-вот проснусь. Всё между явью и сном. Где правда?

***

«Попав на занятия на занятия по кинорежиссуре, я убедился: многие студенты мечтали снимать фильмы, но ещё ни разу не прикасались к кинокамере… Если вы хотите создавать фильмы, но не можете позволить себе занятия в режиссёрской школе, не переживайте, вас там ничему не научат. Никто не сможет научить вас рассказывать истории. Да вы и сами не захотите учиться, ведь все будут в результате делать примерно одинаково. Как интереснее рассказывать, вы поймёте в ходе процесса, придумывая собственные способы. И никто не научит снимать фильмы без бюджета: вам объяснят, как работать с большой командой – и после обучения вы сможете поехать в Голливуд, чтобы протягивать кабели на съёмках чужого фильма. Или вас научат налаживать связи. Говорят, что единственный путь в кинобизнесе – знакомство с нужными людьми. Вероятно, это поможет войти в дверь, но не гарантирует, что вы долго пробудете внутри. Рано или поздно ваш покровитель поймёт, что вы больше не можете приносить доход, и вы окажетесь за дверью» (Роберт Родригес «Кино без бюджета»).

***

В дни моей юности книги и фильмы имели не только духовную составляющую, являясь произведениями искусства, но они представляли собой и материальную ценность. Нельзя было просто пойти в магазин и купить то, что хочется; мы искали книги, давали их друг другу на день или на два. Одно из самых страшных преступлений того времени – украсть книгу, попросить её почитать и не возвратить её хозяину (это называлось «заныкать»). То же самое было с музыкой, с аудиозаписями. С приходом эры видео не меньшей ценностью стали кассеты с фильмами. Мы годами искали то, о чём давно слышали, хотели посмотреть, искали хоть в каком-нибудь качестве, затем, если попадалась копия получше, переписывали фильм заново. Всё происходило в режиме реального времени: фильм идёт полтора часа, значит, тратили полтора часа на запись. Сегодня, в двадцать первом веке, фильм копируется почти мгновенно, не требуется почти временных затрат. Это привело к тому, что утратилась материальная составляющая ценности произведений искусства.

На поиск фильма или книги в Интренете уходит несколько минут, даже секунд. Мало кто из нового поколения собирает фонотеку, фильмотеку, библиотеку. Никаких усилий. Никакого усердия. Никаких затрат. Никаких ожиданий. Один «клик» – и всё. Это удобно, но это убивает в людях желания. Всякое желание держится на душевных и физических усилиях, на ожидании воплощения желания в жизнь. Сегодня воплощение желания – это одно движение пальца, один «клик». Кто будет ценить «добытое», если затраченные усилия равны одному «клику»? Сходить в туалет гораздо сложнее и дольше, чем «кликнуть» мышкой и перекачать в свой компьютер произведение искусства, над которым кто-то трудился годами.

На моих глазах прежняя цивилизация была выдавлена новой. Новая удобнее, но она бездушнее.

***

Хочу вобрать в себя весь мир. Это очень интимное чувство – быть со всеми сразу. Это очень религиозное чувство. Заниматься любовью с мыслями всей планеты, с чувствами всех, кого знаешь и кого не знаешь. Я хочу быть со всеми, со всем необъятным миром. Но мир этого не хочет. Сопротивление слишком велико. Меня наполняет интимность, а вокруг меня – замкнутость. Или дело в том, что я просто не умею быть сразу с целым миром, не умею проникать в каждое сердце. Хочу заниматься любовью со всеми женщинами, не соприкасаясь с ними, хочу заниматься любовью с помощью слов и кинокамеры. Хочу, но у меня не получается. Вся моя жизнь была наполнена этими желаниями, и я думал, что они глубоко личные, но они не личные, они изливаются на меня из окружающего мира, от тех людей, которые прячутся в своём панцире. Я только отражаю их, но отражаю от себя.

***

«Настоящее искусство обладает особенностью воскрешать давно минувшие события, делая свидетелями происходящего. Но удивительно, что похожую силу имеют пожелтевшие листки армейской газеты, выцветшие фотографии, перетёртые по сгибам письма. От них тоже перехватывает дыхание, они тоже обжигают сердце… В толстых романах нас поражают вкраплённые в них подлинные документы. Хроникальные кадры, вмонтированные в художественный фильм, зачастую оказываются в нём сильнейшими. А многочисленные документальные киноленты, повести, пьесы, скомпанованные из дневников, писем и т.д., где определённый жанр используется лишь как привычная форма, главное – заложенный в них чудовищной мощности заряд достоверности, истинности» (Константин Ваншенкин «Наброски к

роману»).

***

Понимаете ли вы своё счастье? Есть ли оно у вас? Или вы лишь говорите, что оно есть?

Андрей Нефёдов. фотопробы

***

В фильме «Beginners» звучат такие слова: «К тому моменту как ты становишься настоящим, большинство твоих волос уже выпали, глаза вывались и ты трещишь по швам. Но это уже не имеет значения, потому что ты – настоящий. Ты будешь казаться некрасивым только людям, которые не понимают».

Отец в семьдесят лет признаётся сыну в своей гомосексуальной ориентации. Он приглашает друга жить с ним под одной крышей. Когда отец сообщает сыну об этом, сын спрашивает: «Ты думаешь, это хорошая идея?» – «Просто порадуйся за меня», – отвечает отец.

Меня пронзили его слова. «Просто порадуйся за меня» – как мало этого в жизни. Повсеместная фальшь и равнодушная вежливость – вот наполнение жизни. Слишком мало искренности, и совсем редко можно увидеть, что кто-то радуется за друга и уж тем более радуются за постороннего человека. А ведь это самое простое, самое доступное – порадоваться за того, кто хотя бы на короткое время почувствовал счастье.

***

Из интервью Квентина Тарантино: «Я не делал раскадровок, потому что не умею рисовать, и мне не хотелось, чтобы кто-то другой делал их, так как он не смог бы правильно выстроить кадр. Но я мог писать, поэтому я делал краткие, но исчерпывающие заметки, в которых подробно всё описывал. Камера делает то-то, с этой точки она снимает это… все возможные перестановки и т. д. Мы обсуждали каждую сцену, потом Анджей выстраивал всё по своему усмотрению, а я говорил: „Да, это мне нравится“, или „Нет, мне это не нравится“, или „Да, так лучше. Думаю, так интереснее“. Он выстраивал кадр

более агрессивно, и я говорил: „Мы не можем снимать всё с движения. Мы никогда не закончим“. Как ни странно, кто-то дал мне совет: „Квентин, ты так неистов. Твой оператор не должен быть взрослее тебя, говорить тебе – нет, нет, так нельзя. Тебе надо подыскать кого-нибудь ещё более необузданного, чтобы занять позицию старшего“. Как такое могло в голову прийти? Это была в точности наша ситуация. У меня были фильмы, которые я хотел просмотреть с Анджеем. „Я хочу, чтобы ты посмотрел вот это и вот это“. А он отвечал: „Я просмотрю всё, что ты хочешь, но мы должны смотреть это без звука“. Так, в абсолютной тишине, мы отсмотрели восемь отобранных мною фильмов. Я никогда в жизни не проделывал подобного, – разительный контраст, просто день и ночь. Ты по-настоящему постигаешь изображение, цвет, стиль фильма. Это потрясающе».

***

Иногда я делюсь с кем-нибудь моими впечатлениями о фильмах, рассказываю о том, что произвело на меня впечатление. Бывает, что нравится не весь фильм, а его эстетика или какие-то отдельные сцены. Крайне редко чьё-то мнение совпадет с моим, но если такое происходит, то мне сразу начинает казаться, что это есть проявление некоего родства душ. Какая наивность! И какая жажда духовного родства! Цепляюсь за соломинки, даже за те соломинки, которых в действительности не существует, которые я выдумываю.

***

Давно обратил внимание, что среди обилия новых фильмов и сериалов мне нравятся иногда те, которые не должны бы нравиться. Я бы поставил на этих фильмах клеймо «майнридовщина». Эти фильмы переполнены событиями, приключениями и сюжетными поворотами в таком количестве, что исчезает всякое правдоподобие. Кроме того, некоторые события там происходят вопреки здравому смыслу и вызывают ощущение того, что сценаристы совсем не знакомы с профессиональной стороной предмета, о котором сочинили свою историю. И всё же я смотрю эти фильмы с величайшим интересом и получаю большое удовольствие.

Сегодня я впервые задался вопросом, как такое может быть? Почему я, столь требовательный к литературе и кинематографу, с такой лёгкостью принимаю некоторые фильмы, где «правда жизни» беспардонно искажена, переврана, в результате чего рассказанная история сводится к примитивным шаблонам? И вот, охватив взглядом эти фильмы, я понял, что главное в них – атмосфера. В этих фильмах создана атмосфера, создан в мельчайших подробностях мир, где живут и действуют

выдуманные персонажи. В большинстве случаев это исторические картины, что означает трудоёмкость и кропотливость в их создании. И чем больше объектов (улицы, комнаты, театры, туалеты, подвалы, офисы и т.д.) создано в фильме, тем правдоподобнее выдуманный мир и тем глубже мы погружаемся в него. Чем примитивнее интерьеры и декорации в целом, тем меньше я верю происходящему, даже если речь в фильме идёт о серьёзных вопросах. Чем меньше атмосферы, тем меньше правды.

Фантастика и фэнтези страдают сильнее всего из-за непроработанных декораций. Исторические картины – тоже.

Мир, показанный в хорошем кино, может быть выдуман от начала до конца, но в этот мир легко поверить, если всё в нём выглядит настоящим – от богатой вышивки на платье до замызганного уличного сортира.

Фильм «Вавилон Берлин» наполнен такими деталями. Мы видим живые улицы, рестораны, вокзалы, квартиры, туалетные комнаты в дешёвых квартирах, общественные ванные, роскошные апартаменты богачей, публичные дома, типографии, полицейский участок и т. д. Зритель окунается в «настоящую» жизнь, хотя показанная на экране жизнь не имеет почти никакого отношения к подлинной жизни Берлина 1930-х годов.

Тот же принцип лежит в основе сериалов «Дэдвуд» и «Рим»: авторы сотворили «настоящий» мир – улицы, харчевни, дворцы, притоны, туалеты… И всюду мы видим детали – мелкие и крупные. Колоссальный труд художников, декораторов и режиссёров. Наполнить фильм деталями и умело показать их, но не навязывать их зрителю. Благодаря деталями всё оживает.

Кино есть обман, построенный на иллюзии настоящести. Ничего настоящего на киноэкране нет, но иллюзия должна быть, иначе требовательный зритель не поверит экрану. Какими средствами создавать иллюзию, должен решать только режиссёр. Что для него правда?

***

Однажды художник должен осознать, что он сказал всё, что мог, и что в дальнейшем он будет только повторять сказанное ранее, повторять сам себя. У каждого художника есть точка максимального взлёта, после которой, несмотря на всё мастерство, начинается снижение и падение.

Так, например, Сергей Бондарчук, поставив грандиозную эпопею «Война и мир», уже не мог сказать ничего важнее и показать ничего выразительнее. Его оператор Анатолий Петрицкий не снял больше ничего, что можно было бы хотя бы с натяжкой приравнять к «Войне и миру». Высочайшее достижение Сержио Леоне – «Once Upon a Time in the West». Как бы ни

восхищались зрители фильмом «Однажды в Америке», это уже ступень ниже. Ридли Скотт после «Bladerunner» стал стремительно падать. Андрей Тарковский после «Сталкера» сделал два нуднейших фильма, в которых постоянно цитировал сам себя. Так происходило со всеми. Талант может быть ровным, без взлётов, но если случается взлёт, то после взлёта все новые произведения непременно получаются бледнее. Любой автор должен понимать, что искусство не есть профессия, в искусстве нет места ремесленничеству. Искусство живёт чувствами, но всякие чувства, достигнув однажды максимального накала, непременно начинают остывать. Кто понимает это, тот уходит в момент наивысшего своего расцвета, другие увядают, не осознавая этого и цепляясь за своё прежнее, которое для них уже недостижимо.

***

В фильме «Любовь хулигана» Серж Гинсбург говорит: «Случай иногда побеждает судьбу». Я крайне нуждаюсь в таком счастливом случае. Жду этого случая, счастливого случая, счастливого стечения обстоятельств – удачи.

***

Писатель сочиняет всякие сюжеты. Сценарист сочиняет всякие сюжеты. И эти сочинители весьма свободно распоряжаются чужими судьбами, заставляют людей проходить порой через страшнейшие испытания, легко ломая жизни своих персонажей. Это ведь просто забава…

И так же Главный Сочинитель забавляется с нашими жизнями. Мы вопрошаем – «почему» и «за что», а Он просто сочиняет, стараясь придумать каждому что-нибудь поувлекательнее, поэмоциональнее…

***

Сегодня меня угнетает отсутствие обмена мнениями. Я помню, как в дни моей юности мы выходили из кинотеатра, окружённые возбуждённым гулом: все говорили о только что увиденном, все делились впечатлениями. Мы обсуждали фильмы и книги, пересказывали понравившиеся нам моменты, реплики, игру актёров. Мы обсуждали жизнь, проявившуюся на киноэкране. Кино было для нас жизнью. Мы видели настоящую чужую жизнь, даже если смотрели сказку, и остро реагировали на всё увиденное.

Сегодня никто ничего не обсуждает, ибо кино перестало быть жизнью, оно превратилось в развлечение. В социальных сетях люди спрашивают, что бы посмотреть, но никто не обсуждает ничего. Понравившиеся фильмы рекомендуются целыми

списками, но на этом всё заканчивается. Люди много смотрят, много читают, много слушают, но я не вижу их впечатлений. «Это круто» или «это отстой» – вот и всё. Никакого обмена мнениями. Цивилизация изменилась, люди замкнулись в себе. Интернет дал возможность молниеносного доступа почти к любой информации, к любым произведениям искусства, но свёл живое общение к минимуму, фактически уничтожив его. Люди стремительно превращаются в отшельников поневоле.

***

В начале 1960-х мало у кого дома был магнитофон. Не у всех был фотоаппарат, ещё у меньшего числа была кинокамера. Не в каждой квартире стоял телефон, и мы бегали на улицу в телефонную будку, ждали там в очереди у телефона-автомата…

Постепенно магнитофоны вошли в повседневную жизнь. Катушечные магнитофоны сменились к концу семидесятых годов кассетными. В конце 1980-х стали распространяться видеомагнитофоны, но это было ещё очень дорогое удовольствие. В середине восьмидесятых виниловые пластинки стали вытесняться новыми музыкальными дисками – CD. Цифровые носители медленно, но уверенно вторгались в нашу жизнь. Во второй половине 1990-х я впервые столкнулся с Бетакамом нового типа, с цифровыми кассетами. Сравнивая виниловый диск и компакт-диск, я видел принципиальную разницу, но не мог понять отличия обычной бетакамовской кассеты от новой кассеты и новой видеокамеры. В конце рабочего дня мы перегоняли материал с цифровой кассеты на обычную, и я не мог взять в толк, для чего это нужно. Но года через два я обзавёлся собственной бытовой цифровой кассетной видеокамерой, которая умещалась на моей ладони, и монтировал я теперь в компьютере, быстро освоив нелинейный монтаж. Ещё через пару лет у меня появился великолепный цифровой «Canon» с прекрасными объективом. К этому времени на смену видеомагнитофонам начали приходить DVD, ещё через небольшой промежуток времени появились Blue Ray. Цифровые форматы стремительно вытесняли друг друга, не успевая прочно обосноваться на рынке. Сегодня ноутбуки выпускаются без дисковода: DVD отмирает. Мобильные телефоны, совсем недавно доступные только непомерно богатым людям, вдруг вошли в жизнь каждого человека и стали не только обычными средствами связи, но и фотоаппаратами и видеокамерами. Любой турист теперь ваяет «кино» на своём телефоне. Даже на кинофестивалях появляются фильмы, снятые на телефон.

Сегодня мы живём в принципиально новой цивилизации, если говорить о технологической стороне. Но если говорить о

чувствах людей, то всё осталось прежним: любовь, ненависть, жадность, доброта, дружба, подлость и т. д. Фильмы стали делаться по-новому, но рассказывают они о том же, о чём рассказывали в прежние годы. Изменились способы подачи материала, началась гонка за техническими новшествами, и в этой гонке режиссёры стали забывать о человеке. Но кино без человека не может существовать, потому что кино создаётся для человека. Режиссура – это обращение к человеку. И чем проще средства режиссуры, тем результат получается пронзительнее и живее.

Понятия не имею, кому и зачем понадобится эта книга. Допускаю, что ею вообще никто не заинтересуется. Мир стремительно меняется, люди пытаются угнаться за изменениями и в этой погоне упускают самое важное. Я попытался ухватить наиболее заметные моменты, но не смог рассказать ровным счётом ничего: то одно представлялось мне главным, то другое, то третье. Иногда мне казалось, что вообще не было ничего существенного, всё – ерунда, не заслуживающая внимания. Но позже опять что-то привлекало моё внимание, и я начинал верить, что и других людей увлекут мои воспоминания.

Не знаю, ничего не знаю. Быть в каждом мгновении – вот что важно. В каждом мгновении сегодняшнего дня и в каждом мгновении ушедшего дня. Человек живёт вечностью текущего времени и текущих событий, где всё взаимосвязано, где нет ничего незначительного. Моя книга – лишь крохотная песчинка воспоминаний, которыми живёт человечество, крохотная частица моих поисков, приведших меня к заключительной фразе этой книги про кино без правил.

Профессия

Документальный фильм «La ciudad de los fotografos» («Город фотографов») рассказывает о чилийских фотографах во времена Пиночета. Все они были объединены общей идеей – бороться против тирании, они отдали этому много лет. Но чем слабее становился фашистский режим, тем хуже чувствовали себя эти фотографы. В фильме много интервью. Сами фотографы признаются: «Насилия становилось меньше, и мы почувствовали, что проигрываем. Мы привыкли преодолевать страх, жить среди крови. Адреналин оказался страшным наркотиком, очень странным. Всё начинается с его нехватки, а заканчивается зависимостью – зависимостью от страха, зависимостью от его преодоления. Это опасная вещь. Когда ничего не происходило на улицах, мы чувствовали себя разочарованными». Все они признаются, что так привыкли к постоянному насилию вокруг

себя, что начали сами жаждать этого насилия, они как стервятники набрасывались на самых покалеченных, самых окровавленных демонстрантов. Если ничего не происходило в действительности, они провоцировали ситуации. Некоторые из тех, кто осознал это, ушли из профессии.

В каждой профессии важно следить за происходящими внутри тебя изменениями, удерживать себя в человеческих рамках. Помню, как в середине 1990-х моя знакомая журналистка Светлана Г пригласила меня делать с ней передачу о женщинах разных профессий. Затем Светлана попросила меня помочь ей сделать рекламный ролик для одного театра, затем ещё какую-то халтуру, потом позвала меня на какую-то сомнительную телепрограмму, где мы даже не указывали своих имён в титрах, просто «гнали» один скороспелый фильм за другим и получали деньги в конвертах. Официально работали на государственном телеканале, а эти «левые» заказы выполняли нелегально. Побочный заработок был приличный, и чем больше мы сдавали передач, тем больше нам платили.

И вот однажды Светлана позвонила мне и сообщила о поступившем новом заказе. Во мне зашевелилось что-то нехорошее. Я согласился, но в следующую же секунду отказался. «Не хочу». – «Но ведь большие деньги платят, Андрей!» – давила она. И её слова про деньги окончательно расставили всё по своим местам. Я понял, что начал гнаться за лёгкими деньгами. Ещё чуть-чуть, и пути назад не будет. Ещё чуть-чуть, и я потеряю себя.

Осознав это, я вздохнул с облегчением и больше никогда не брался за такую работу.

Думаю, что эта глава будет самой короткой, хотя охватывает большой отрезок времени. Почему? Когда я начинал книгу, мне хотелось поделиться моими ощущениями, связанными с киносъёмкой, с глубоким погружением в чувственность творческого процесса. Такого серьёзного погружения почти не было, когда я стал режиссёром телевидения, и чем больше опыта набиралось, тем формальнее, как это ни странно, становилась работа. Слишком много побочного возникало на работе, самое главное вытеснялось. А главное для меня в создании «окончательного продукта» – превращение одной реальности в другую, даже если речь идёт о документальных фильмах. Превращение одной реальности в другую через призму моего восприятия этой реальности. Телевизионная документалистика весьма скорострельна, материал почти никогда не успевает вызреть до конца, телевидение просто копирует окружающую действительность, не позволяя ей стать краской в руках режиссёра, который хочет потрудиться над ней так, чтобы зритель

проник в фильм душой и телом. Наиболее циничные мои коллеги всегда ехидно улыбались: «Очередную нетленку делаешь? Здесь тебе не кино. Твой сюжет покажут, и завтра никто не вспомнит про него». Слово «нетленка» было почти ругательным. Наше объединение занималось социально-экономическими вопросами, мы производили, по словам руководства, железобетон. Мало кто уделял внимание эстетической стороне.

***

Режиссёров делят иногда на две категории: одни больше любят работать на площадке, другие предпочитают монтажный период, то есть работа с отснятым материалом. Я всегда любил монтаж, меня околдовывал процесс соединения отдельных кадров в общую картину, накладывание звука за изображение, но всё-таки никогда не относил себя ко второй категории режиссёров. Я обожал съёмочный процесс, но увереннее чувствовал себя за монтажным столом, где оставался наедине с собой. На съёмочной площадке всегда присутствуют люди, они смущают меня, даже актёры. Если бы они могли действовать самостоятельно, а мне оставалось бы только наблюдать за ними через окуляр кинокамеры, я был бы счастлив. Актёрами надо управлять, нужно руководить ситуацией, мне же больше нравилось созерцание. Люди, даже те, с которыми работаю, смущают меня, мешают. Актёры не могут мешать, потому что они – глина и краска, но я всякий раз ловил себя на том, что мне неловко заставлять их делать что-то, играть в мои игры и по моим правилам, что всё это сковывало меня. Поэтому я предпочитаю писательство, где нет надобности объяснять что-либо кому-либо и не приходится огорчаться, если актёры делают что-то не достаточно точно. На съёмочной площадке я чувствую себя спокойнее, когда делаю документальный фильм, но люблю я больше всё-таки игровое кино.

Мне казалось, что кинорежиссура лучше всего отвечает моим запросам. Но процесс сотворения фильмов представлялся мне не таким, каким он оказался в действительности. Я имею в виду мир профессионального кинопроизводства, где задействовано множество людей, структур, где всё подчинено финансам и времени. Всё это жёстко ограничивает, не говоря уже о цензуре. Кинопроизводство не оставляет почти никакой свободы творчества, а ведь в начале моего пути, когда я снимал «поглазейки», вообще не связанный ничем, и наивно полагал, что так будет и дальше, только на более основательной платформе. Обнаружив, что «большое кино» строго регламентировано, что надо угождать либо главному редактору, либо продюсеру, уничтожая себя, я прекратил борьбу.

Если жизнь превращается в борьбу, то это уже не жизнь.

И я направил мои силы в русло литературы.

Литература – сложный труд, он требует колоссальных сил, чтобы сначала усвоить материал, переработать его и создать на его основе нечто новое – моё собственное. В литературе автор играет все роли сразу, он же пишет декорацию, наполняет её шумовыми эффектами. Писатель – это Бог в классическом смысле, Создатель, Вседержитель. А режиссёр лишь управляет пришедшими к нему людьми. Съёмочный процесс сложно организовать, но сделать фильм гораздо проще, чем написать книгу.

Я мечтал делать кино, усердно пробивал себе дорогу в этом направлении, но так и не стал таким режиссёром, каким хотел быть. После ВГИКа меня затянуло телевидение. Это совсем не кино. Но это было ближе к моим потребностям, чем составление конъюнктурных справок в министерстве.

Режиссёры делятся на два вида: те, кто развлекает публику, и те, кто не развлекает. С первыми всё понятно, а вот что и для кого делают вторые, не может объяснить никто. Их очень мало, они появляются редко. Они делают фильмы для себя, это творчество внутрь себя, но кому-то эти фильмы всё-таки нравятся. Смысл таких фильмов – разобраться в себе с помощью искусства, избавиться через творчество от груза, который не удаётся сбросить с себя в разговорах даже с самыми близкими людьми. Творчество позволяет больше, чем обычное общение.

Однажды в Риге после показа какого-то из моих видеофильмов, директор видеоцентра сказал: «Ну и вопросы вы ставите! Если на них ответить, то человечество изменится в корне». А разве не этого мне хотелось, разве не принципиальных изменений в людях, разве не ради этого я создавал мои фильмы, кричал в них, блевал от терзавшей меня душевной боли?

***

Моё первое соприкосновение с телевизионной работой случилось на программе «АМИ-экспресс» (АМИ – агентство музыкальной информации). Попал туда случайно, ещё будучи студентом ВГИКа. Впервые держал в руках тяжёлую телекамеру Бетакам, впервые сидел в останкинской монтажной за пультом. Всё произошло впервые. Работал бесплатно. Две передачи вышли в эфир, на том всё и кончилось.

Однако сколько впечатлений! Именно на съёмках той программы я попал однажды в центр оркестра, которым дирижировал Кремец, и услышал настоящий звук музыки. Никогда больше не довелось мне слушать музыку изнутри, когда все инструменты – вокруг, когда музыка наполняет столь густо и

плотно, что каждая клетка моего тела превращается в музыку…

А первая работа в аппаратной по монтажу в телецентре Останкино! Мне показалось, что я попал в космический корабль: пульт, кнопки, множество телеэкранов. Пару дней спустя я взирал почти с недоумением на телеэкран, когда передача вышла в эфир. Я помнил каждый кадр и всё, что было связано с этими съёмками. Та пятнадцатиминутная передача закодировала в себе целый месяц поездок, встреч, интервью и связанных с ними впечатлений. Я смотрел и видел не смонтированную программу, а события минувшего месяца.

***

На постоянную работу меня зачислили официально в феврале 1992 года, хотя я ездил на съёмки и сидел ночами в монтажной уже почти два месяца. Предыдущей осенью меня парализовало в нижней части тела, но к зиме я научился ковылять (сильно хромал, превозмогая боль в ногах и спине, однако ходил). Два-три раза в день я глотал индометацин, рискуя сгубить желудок, но без индометацина я умирал от боли. Мои коллеги давали мне советы, рекомендовали хиропрактиков, иглоукалывателей, всевозможных целителей. После безразличия, которое я испытал на себе во ВГИКе, мне показалось, что я очутился в тёплой дружеской компании, хотя не успел ещё ни с кем подружиться. Я попал на телевизионный канал РТР, второй главный телеканал страны, в творческое объединение «Республика», которое возглавлял Сергей Торчинский. Мы базировались на 5-й улице Ямского поля, известной среди своих как Яма.

Всё было ново для меня. Прошлогодний опыт телевизионной работы на «АМИ-экспресс» был ничтожным. Теперь же я вплотную соприкоснулся с процессом создания телевизионных репортажей. Теперь я перерождался в телевизионщика.

После работы с киноплёнкой я соприкоснулся с так называемым линейным видеомонтажом. Сам процесс был понятен, но технические возможности видеоаппаратной были в тысячи раз больше, чем у привычного мне монтажного стола, на котором протягивалась киноплёнка. Любой спецэффект при монтаже видео можно было получить нажатием двух-трёх кнопок.

Киноплёнка всегда склеивалась встык. Если мне хотелось сделать, например, наплыв одного кадра на другой, я должен был написать заявку, утвердить её у директора, отнести её в соответствующий цех, там рассчитать по футажам, где должен начаться и закончиться эффект. А после этого ждать недели две. Если результат не устраивал, то весь процесс запускался заново: заявка и т. д. Это касалось любой обработки киноплёнки, даже простейшей перепечатки копии, чтобы добиться более плотного

изображения. А здесь, в просторной телевизионной аппаратной, половину которой занимал стол с множеством кнопок, любой спецэффект, любое изменение изображения достигался за несколько секунд. Речь, конечно, не о компьютерной графике (она только зарождалась на отечественном телевидении), а об изменении цветности, яркости, наложении одного изображения на другое, изменение скорости и т. д. Но и это было для меня почти чудо.

Дорвавшись до новых возможностей, я, разумеется, потерял над собой контроль, забыл о прямых склейках и микшировал всё подряд без всякой надобности. Мне хотелось воспользоваться всем, что попало мне в руки, ощупать, освоить, насладиться. Так продолжалось месяца два или три, затем я опомнился и взял себя в руки. Лучшая склейка – прямая склейка. Спецэффекты – инструмент тонкий, требующий абсолютного понимания, для чего этот спецэффект применяется в данном конкретном случае.

Постепенно мне удалось уговорить начальство, чтобы мне доверили операторскую работу, и я сделался почти независимым. Девочки в координационном отделе знали, что я сам работал с телекамерой, и звонили мне, если кто-то вдруг отменял съёмку: «Есть свободный Бетакам с такого-то часа по такой-то. Тебе нужно?» Мне всегда было нужно. Я набирал материал впрок, и рано или поздно этот материал шёл в работу.

***

Моя первая самостоятельная передача называлась «Пророчества, которые сбываются». До сих пор не понимаю, кто одобрил её выпуск в эфир. Это была передача об индеанистах, людях, увлечённых культурой североамериканских индейцев. Надо мной посмеивались с раннего детства из-за моей «влюблённости» в индейцев, никто не считал, что мой интерес мог представлять собой нечто серьёзное. Все друзья знали про мою страсть, никто не осуждал, но все без исключения смотрели на мою любовь к индейской тематике как на чудачество.

И вот я однажды увидел по центральному телевизионному каналу сюжет, называвшийся «Майн Рид Шоу». Это был репортаж о состязаниях на спортивных каноэ и стрельбе из луков. Всё происходило в окружении индейцев, поэтому двоеборье называлось индейским. Невозможно передать словами, что со мной произошло, когда я увидел людей, облачённых в расшитые бисером кожаные рубахи и мокасины. Я увидел настоящие орлиные перья. Да что там перья! Я увидел людей, которые болели индейцами не меньше меня, а то и больше – ведь они воплощали своё увлечение в материальную жизнь! Они почти превратились в индейцев!

На тот момент я работал на телевидении меньше полугода и не имел ни достаточного опыта, ни статуса для выпуска авторской программы. Но я знал, что увидел индейцев для того, чтобы сделать о них фильм.

Прошло несколько дней, и Надежда Климанова добыла мне номер телефона, по которому я нашёл организатора «Майн Рид Шоу», через него связался с другим человеком, затем ещё с одним и наконец узнал, что интересовавшие меня люди в ближайшие недели поставят индейский лагерь где-то под Питером и что это мероприятие называется Пау-Вау. Разумеется, я решил ехать.

Телекамеру мне дали только на один день, но возмущаться такой скупостью начальства я не осмелился, хотя не был уверен, что успею снять что-то, поскольку надо было сначала отыскать индейский лагерь. Ехал я туда, построив в моём воображении почти полнометражный художественный фильм: вот впереди появляется стойбище, я выпрыгиваю из машины, даю распоряжение помощнику снимать всё подряд, а сам иду вперёд, ожидая выхода индейцев мне навстречу, начинается обмен рукопожатиями, раскуривание трубки…

Ничего такого не произошло, никто не вышел мне навстречу, потому что мы где-то ошиблись, свернули не на ту дорогу, проплутали часа три по лесу и вернулись в Питер, так и не увидев долгожданного Пау. На нервной почве у меня воспалился глаз, и в Москве прямо с вокзала я помчался в неотложку, где мне что-то накапали, чем-то поскребли и напугали отслоением сетчатки. Впрочем, это совсем другая ветвь моей истории, которая привела меня в конце концов к инвалидности.

Мои планы на грандиозную телепередачу об индейцах рухнули. Я скис.

"Пророчества, которые сбываются", рабочий момент

Но осенью мне позвонила незнакомая девушка: «Мне сказали, что вы хотите снимать наших ребят». – «Каких ребят?» – «Индеанистов» – «Да, хочу». – «Они приехали из Питера. Их пригласили на программу „До шестнадцати и старше“, но там какие-то неувязки со временем». У меня перехватил дыхание – они рядом! Я немедленно позвонил в нашу редакцию, и какая удача: кто-то отказался от запланированной съёмки, и через пару дней освободившаяся телекамера упала мне в руки.

На съёмку я отправился на «газели». Где-то неподалёку от Площади Ильича мы въехали в замызганный двор. Дверь открыла Маша Большакова, это она звонила мне. По квартире бродили помятые после бессонной ночи ребята, некоторые с длинными волосами. Все незнакомые. Ни малейшего намёка на индейцев. Маша представила меня своему мужу, Саше Теренику по прозвищу Ястреб.

Мы познакомились. Они начали наряжаться, а я спустился вниз и ждал в «газели», предвкушая удовольствие от съёмки. Минут через тридцать они вышли. В полной красе. Приводя в состояние шока прохожих. Завораживая своим видом даже дворовых кошек. Их одежда шуршала бахромой и гремела бубенцами. Передо мной стояли индейцы! Казалось, сам воздух изменился при их появлении.

В «газель» все не вмещались. Долго втискивались, прилаживались, выгнали моего ассистента, и он отправился домой, не скрывая горького сожаления. В конце концов кое-как влезли, набились плотно. Нашли какую-то поляну в Измайловском парке. Выгрузились. Ребята принялись доводить свой образ до совершенства, вытащили откуда-то оперения. Я судорожно снимал, боясь упустить что-либо. Глаза мои разбегались в прямом смысле слова.

Зимой меня отправили в командировку в Питер для программы «Лясы». Мы работали совместно с милицией, снимали

рейд по наркопритонам, судебное заседание, где разбиралось дело о синтетических наркотиках, побывали в «Крестах» (жуткое впечатление, несмываемый налёт ужаса), умудрились ночью попасть в облаву и едва не были застрелены милиционерами, которые приняли нас за бандитов, а нашу телевизионную камеру – за спрятанный в автомобиле пулемёт. В один из тех вечеров, когда мы торчали в гостинице без дела, я созвонился с Димой Сергеевым по прозвищу Танцующий Лис и, поскольку он находился дома, сорвался к нему брать интервью. Мне кажется, что вся передача «Пророчества, которые сбываются» держалась именно на Танцующем Лисе.

После эфира ко мне подходили коллеги и снисходительно спрашивали: «Зачем тебе эти Дакоты? Нет, что ли, посовременнее чего-нибудь?» Что мог я объяснить им? Зато на следующий день мне позвонил Григорий Якутовский, в то время «главный язычник» Москвы, лихо расправлявшийся в теледебатах со своими православными оппонентами, и восторженно проревел в трубку: «Ты понимаешь, что ты сделал? Ты понимаешь, о чём ты рассказал? Язычники возвращаются! Пророчества сбываются! Реинкарнация традиционной культуры!»

«Пророчества» были сделаны неуклюже, но позволили мне вкусить самостоятельности. Я продолжил общение с инденистами и язычниками, задумав большой цикл под названием «Голоса». Неспешно набирал материал: знакомился с новыми персонажами, брал интервью, срывался на внезапные мероприятия. К сожалению, далеко не всегда удавалось получить на работе видеокамеру, и моя жена сказала, что надо купить свою. Речь шла, конечно, не о профессиональной видеокамере, но в то время телевидение пускало в эфир сюжеты, снятые даже на самые примитивные любительские камеры.

Мы купили за свои деньги «Panasonic-3000», бытовую VHS-камеру, и этот «Panasonic» служил мне верой и правдой почти пять лет. В мой первый приезд на Пау-Вау под Лугу меня сопровождал «Панасоник». Я привёз оттуда богатейший материал, восхитительные кадры. Кевин Локк, выступавший на выставке «Четыре ветра», тоже заснят на эту камеру, его танцы и речи обошли всю Россию, благодаря моему «Панасонику». И выступление ребят в Лужниках перед огромной толпой зрителей, где Танцующий Лис увлёк незнакомых людей в индейскую пляску, – тоже мой верный «Panasonic». Но всё же чаще я работал на профессиональных Бетакамах.

***

Я трудился над «Голосами» почти подпольно и отдавался этой передаче всей душой. Понятно, что всякая неприятность,

даже самая малая, серьёзно била по нервам. Однажды я узнал, что в Москву приехала делегация канадских индейцев. Саша Тереник был знаком с некоторыми из них и пригласил их к себе в Кратово на конюшню, которая с некоторых пор превратилась в волшебные врата, ведущие в индейский мир. Я приехал туда со съёмочной группой и обнаружил, что индейцев нет и что встреча по каким-то техническим причинам перенесена в гостиницу «Молодёжная». Пришлось срочно мчаться обратно в Москву. Я нервничал: успеем ли? Мы успели. Четверо индейцев сидели в своём номере, а вокруг них толпились индеанисты. Не теряя времени, я настроил камеру, и в эту минуту мой техник обнаружил, что забыл микрофон. «В машине?» – «Нет, на базе, на Яме». Я оторопел. Какое интервью без микрофона? Техник сорвался с места и поехал на телевидение. Мы потеряли несколько драгоценных часов, катаясь из Москвы в Кратово и обратно, теперь ещё теряли время из-за забытых микрофонов. Впрочем, я мог снять на «пушку» (встроенный микрофон), но мне нравится чистый звук… Мне повезло, ведь мог испортиться автомобиль в пути, мог отказать Бетакам. Всякое случалось… А техник с микрофонами всё-таки приехал, и я успел снять прекрасный разговор.

Технические проблемы? Этого хватало с избытком. У меня были изрядно изношенные кассеты, когда я снимал «Голоса», и многие кадры испортились из-за «посыпавшейся» плёнки. Вспоминается, как Дима Сергеев давал мне интервью, держа на поводу красивую белую лошадь. Эта кассета не дождалась монтажа в полном здравии, по изображению пошли «прострелы». Чтобы скрыть технический брак, пришлось уменьшить размер кадра и вирировать картинку в синий цвет. Всё очарование, вся магия изображения (жёлтое солнце в гуще соснового бора, красная рубаха на фоне белоснежной лошадь) исчезли, но остались слова Димы: «Мы танцем, потому что нашим танцем прославляем Великого Духа»…

Работая над «Голосами», я нередко был вынужден действовать как независимый режиссёр, потому что государственная структура вела себя слишком неповоротливо. Например, узнав, что у меня через три дня будет Бетакам, я тут же договорился с ребятами из Питера, что они приедут на съёмку. Телевидение должно было оплатить им проезд, но бюрократический аппарат не успевал оформить нужные документы, и я купил всем билеты за свой счёт (из Питера и Минска в Москву и обратно). Свободных кассет в нашем творческом объединении тоже никогда не было, служебные кассеты находились в постоянном обороте: на них снимали,

монтировали, размагничивали после эфира и сразу же отправляли на новую съёмку. Но для нормальной работы нужны архивы, поэтому каждый покупал кассеты-Бетакам за собственные деньги. Это было не нормально, кассеты стоили дорого, но ничего другого нам не оставалось. Архивы накапливались и хранились дома, потому что на работе любую кассету могли «заиграть» без зазрения совести.

***

Когда «Голоса» были закончены, один из индеанистов недовольно сказал мне, что людей, которых я изобразил в передаче, на самом деле не существует, что они в действительности совсем другие. Но я же не про них делал фильм. Они были для меня лишь иллюстративным материалом. В «Голосах» я излагал идею, которая мне нравилась. Это моя идея индеанистики. У других людей она совсем иная, она лишь в чём-то перекликается с моей. Я делился со зрителем тем, что мне нравится, что меня восторгает, что влечёт в мир индейцев, хотя мне не нравилось там слишком много. Но разве в этом суть? У меня есть то, что я воспеваю, и так получилось, к счастью, что индеанисты помогли мне создать картину мира, в который мне хочется окунуться, мир гармонии, мир взаимопонимания. Такого мира я не нашёл в действительности, но я спел о нём песню, я рассказал о мечте.

Зачем я пишу об этом? Чтобы показать на вполне наглядном примере, что документальное кино тоже может служить делу великой иллюзии.

***

Рассказывает Елена Белостоцкая:

«Воспоминания об опыте съёмок в фильмах и телепередачах Андрея Ветра – замечательный повод заново пережить добрые волнения увлечённости, дружбы, желания двигаться и создавать…

День моих первых предполагаемых съёмок у Андрея совпал со вторым визитом к московским индеанистам – Саше Ястребу и его семье. На встречу меня тогда привёз отец, что меня немало смущало. Позже я его поняла – к родительскому беспокойству была добавлена изрядная доля искреннего интереса, узнать больше о том, что так важно было для меня, и что разделяли другие люди, тем более, отец сам следовал пути увлечённых – его страстью была джазовая музыка и подводная охота. Я чувствовала, что мой интерес к культуре американских индейцев вполне уважаем.

Я помню, что в тот, знаменательный для меня, день планировались съёмки передачи «Голоса и крылья»[1] и я разом

познакомилась с москвичами, изучающими коренных американцев, и с представителями Санкт-Петербурга.

Я и предположить тогда не могла, что с искромётным юмором, доброжелательностью, которые всегда сопровождали съёмочные дни у Андрея, в мою жизнь входят настоящие друзья на долгие годы. Кого-то нет уже с нами – Димы Сергеева (Танцующего Лиса), Димы Кольцова (Кроу), но то, как все присутствовавшие тогда, приняли меня, новобранца, осталось со мной…

События того дня из-за переизбытка впечатлений, пережитого волнения, по прошествии многих лет, я помню, в основном, ощущениями, и только минимумом фактов. Мы выехали на природу, однако из-за плохой погоды съёмки в тот день отменили. Они состоялись через пару дней. Я не смогла участвовать, что меня и спасло от неминуемого позора – на тот момент мои познания в области традиционной одежды коренных американцев оставляли желать лучшего. И это счастье, что тот мой костюм так никто и не увидел.

Каждая съёмка у Андрея – событие. Это интересно! Это всегда дружеская команда с энтузиазмом делающая общее, увлекающее всех дело. При всей яркой индивидуальности снимающихся, обилии собственных видений, Андрей направляет так, что всё проходит легко и свободно, естественно и без давления, даже тогда, когда снимается динамичная сцена или граничащий с экстремальностью эпизод. Когда позже смотришь фильм или передачу, то видишь людей, радующихся происходящему, вовлечённых и искренних. Это не просто съёмочный процесс, это замечательное общение до, во время и после встречи с камерой, которое вспоминаешь с улыбкой и благодарностью. Это хроника нашей молодости, наших отношений, нашего дела, которому многие, удачно или не вполне, посвятили жизнь, единственное правдивое свидетельство о нашем общем движении, это возможность применить и продемонстрировать на практике всё то, что долгие годы теоретически изучалось и воплощалось, это наша ПАМЯТЬ. Мне кажется, что многие в этом будут со мной согласны. А для меня это добрые приключения, тёплые воспоминания об объединяющих душевных встречах с друзьями, которые приезжали для съёмок из разных городов (не по случаю Пау-Вау, в силу бытовых, объективных причин, такое случалось не так уж и часто) и вдохновляющие впечатления».

***

«Жить и умирать в России» – цикл документальных фильмов об испанцах, заброшенных волею судьбы в Россию, о тех, кого принято называть детьми испанской гражданской войны. Альгис Арлаускас, тот самый, который привёл меня во ВГИК, был испанцем по материнской линии. Он часто ездил в Испанию и мечтал однажды перебраться туда навсегда. Цикл «Жить и умирать в России» предназначался в первую очередь для испанского телевидения. Директором студии «Анима», производившей тот цикл, была Надежда Климанова.

Я не собирался тратить время на сценарий, да с меня и не требовали сценария. Документальный фильм, в основе которого не лежат конкретные факты, должен опираться на интервью с главным персонажем. Мне выпало делать фильм о Маргарите Руано, солистке балета музыкального театра им. Станиславского. Я записал интервью, но Альгису не понравились интонации Маргариты и замусоренность речи. «Чересчур много всяких междометий и провисающих, незавершённых фраз», – сказал он и велел переозвучить интервью. Меня это озадачило: каким образом можно переозвучить интервью? «Напиши на бумаге всё, что она наговорила во время интервью, и пусть она прочитает текст с листа. Это ведь её слова? Она просто прочитает их без запинки, ничего другого нам не надо», – энергично объяснял Альгис. Он был руководителем всего проекта и автором идеи фильма, поэтому я не мог отказать, хотя полагал, что живое интервью и читка заготовленного текста – принципиально разные вещи. Мне бы никогда не пришло в голову такое решение, но Альгис был новатором. Я заново отснял интервью, и в целом результат получился не таким плохим, как я ожидал.

Официально я числился на государственном телевизионном канале, и мне не разрешалось работать параллельно на кого-либо ещё, поэтому над фильмом «Жить и умирать в России» я трудился нелегально и назначал съёмки только на те дни, когда я был

свободен от основной работы. Я упивался предоставленной мне свободой выбора: что делать и как делать. Иногда я проводил в театре весь день, катаясь с телевизионной камерой по рельсам, проложенным через танцевальный зал. Я играл с отражением огромных зеркал, экспериментировал с пространством и движением. По большому счёту, всё это нужно было испробовать в институте, но во ВГИКе таких возможностей мне никто не предоставил. Теперь же я наслаждался. Быть может, я наслаждался не столько режиссурой, сколько операторской работой, ибо никогда прежде мне не выпадало таких возможностей. Я увлёкся процессом съёмки, не задаваясь вопросом, что я буду делать со всем этим материалом. Слишком много красоты для одного фильма…

В результате получилось две версии моего фильма, отличавшиеся принципиально: одна версия (ей я отдавал предпочтение) была лирическим портретом Маргариты Руано, где было место её снам, чувствам, театру; вторая версия (на которой настоял Альгис) выглядела более сухой и строгой, рассказывала о судьбах испанцев в 1930-е годы, и Маргарита была лишь частью этой испанской общины. Из имевшегося у меня материала я смонтировал также десятиминутный сюжет для РТР, который по форме и духу отличался от обеих версий фильма. У меня было время, были возможности, было желание.

Так начинался мой путь на телевидении. За первые месяцы работы я набрался опыта и смелости, приобрёл уверенность, прислушивался к любым советам. Телевидение нравилось мне своим разнообразием, но я продолжал считать себя киношником. Начальство так и называло меня – киношник. Я любил крупные и длинные планы, любил вставлять в сюжеты кадры, не имевшие к сюжету никакого отношения, что вызывало недоумение у моих коллег. Но ведь многое вызывало недоумение и у меня.

Сейчас мне вспомнилось, как в большой программе «Будни», над которой мы работали зимой, было интересное интервью Вячеслава Зайцева. Он говорил о своих стихах, о красоте женщин, о природе, и я пустил его слова на восхитительных летних кадрах, снятых во время празднования Купальской ночи: девушки в венках, высокая трава, берёзы и голубоватый туман на заднем плане. На еженедельном обсуждении передач, вышедших в эфир, кто-то обратил внимание на эти летние кадры, поставленные в зимнюю передачу. Обозреватель удивился тому, что летние картинки не мешали смотреть передачу и не вызывали внутреннего протеста. Я не сразу понял, о чём речь. Позже мы разговорились, и обнаружилось, что многие мои коллеги считали, что передача, сделанная зимой, должна показывать только зиму.

«А как же кино? Вы же смотрите зимой фильмы, где действие происходит летом. Вас не удивляет это?» – «Так ведь там кино, а тут ведь совсем другое». – «Я хочу, чтобы мы делали кино. Маленькое кино. Мы с вами не на радио работаем, где в первую очередь важен голос. Мы делаем телевидение, где изображение имеет первостепенное значение. Кроме того, вашу зимнюю программу могут показать летом». – «Кто же её покажет повторно? Это ведь не кино». – «А вы делайте их так, чтобы было почти кино».

Об этом мы спорили постоянно. Я верил, что мы могли делать репортажи, наполненные эстетикой кино. Но мало кто из коллег соглашался со мной.

С Димой Менделеевым мы затеяли цикл «Империя сна». В главной роли снимался Иван Охлобыстин. Мы с головой отдались нашему замыслу, но смогли выпустить только три получасовые передачи. В третью мы включили мой фильм «Двери», что вызвало скандал и послужило сперва снятию «Империи сна» с эфира, а затем и закрытию передачи[2].

Охлобыстин в то время был каким-то образом связан с радио «Европа плюс», и при их финансовой поддержке мы запустили «Богему». Мы преследовали свои цели, Иван – свои. Он добился, чтобы продюсеры выделили ему киноплёнку «Kodak» для съёмки многочисленных заставок. Заставки требовались для того, чтобы обозначать новую главу. В каждой заставке снимался Охлобыстин. Он надеялся, что позже сможет собрать из этих коротеньких кадров полновесный фильм. Насколько я помню, затея с фильмом провалилась, но «Богему» мы выпустили несколько раз.

Параллельно я накапливал материал для моей авторской программы «Голоса».

Ни «Империя сна», ни «Богема», ни «Голоса» не вписывались в тематическую сетку «Республики», поэтому все они выходили в эфир не на центральном канале, а на четвёртом, который раньше назывался образовательным, потом переродился в невнятный дополнительный канал российского телевидения, а позже стал телеканалом «Культура».

На том же четвёртом канале я делал вместе со Светланой Габуния программу «Женщина моей мечты» о женщинах разных профессий. Мне нравилось работать со Светой в те годы. Она горела разными идеями, обладала пробивной силой, умела проникнуть за двери, куда никому не удавалось попасть. Сотрудницы ФСБ, МУРа, драматические артистки, балерины, стриптизёрши – широчайший срез общества в женских судьбах. Это увлекало.

Именно Света пригласила меня работать для «Speed Info», производивший эротические телепрограммы. Но там мы трудились под псевдонимами. Никаких контрактов никто не подписывал с нами. Деньги выдавались из кармана прямо в руки. Двести, триста, четыреста долларов за получасовую передачу. Всегда нам обещали премию за быстроту исполнения, но я не помню, чтобы хоть раз нам выплатили что-то дополнительно.

Работа на «Speed Info» имела одно неоспоримое преимущество, если сравнивать её с другими моими «подрядами»: нам разрешали развлекаться как угодно, но наши развлечения должны были непременно увязываться с сексуальной тематикой. Почти полная свобода творчества. Меня это вполне устраивало. Мы приглашали актёров и актрис, им исправно платили в конце смены, даже за реквизит платили.

Я решил воспользоваться предоставленными возможностями и накопить материал для какого-нибудь моего будущего фильма. То же самое пытался сделать Ваня Охлобыстин, когда мы трудились над «Богемой». И мне удалось-таки!

Одна из программ рассказывала о сексуальной жизни индейцев. Центральным эпизодом этого разговора я сделал сцену похищения женщин. Всадники в перьях налетали на отдыхавших возле ручья девушек и увозили их. Съёмка проходила в Битцевском лесу. Стоял сентябрь, если не ошибаюсь. Погода не радовала: воздух холодный, ветер пронизывающий, вода в ручье почти ледяная. Мы все одеты в тёплые куртки, а девушки, которым предстояло быть похищенными, раздеты догола…

Удивительнее всего было то, что никто из прогуливавшихся поблизости граждан не глазел ни на обнажённых девиц, ни на экзотические наряды индейцев, разъезжавших по Лысой Горе, ни танцующего голого мужика, разрисованного белыми пятнами по всему телу, с «винчестером» в руке и в странном головном уборе из чёрных перьев. Я глаз не мог оторвать от того убора. По мне, так сцена с танцующим дикарём заслуживает всяческих похвал просто потому, что она необыкновенно эффектна. Когда актёр скинул с себя красное одеяло и обнажил тело, я даже вздрогнул: белые пятна на его торсе и жилистых ногах, густая копна раскачивающиеся вороньих перьев на голове… Картина гипнотизировала. Погода усиливала впечатление, потому что мы все уже дрожали от холода, а перед нами приплясывал голый туземец, будто вынырнувший из дремучих времён… Но прохожие шагали мимо. Возможно, всё выглядело настолько дико, что все просто боялись смотреть в нашу сторону и на всякий случай отводили глаза?

Закругляясь, скажу только, что съёмка удалась на славу. И я

сохранил все материалы в моём архиве. Многое из снятого в тот день, вошло позже в фильм «Юхаха».

***

Ещё немного о программе «Speed Info». Продюсер арендовал номер люкс в гостинице «Украина». Мы завалились туда возбуждённой толпой: я со Светой, мой техник-тжк, наш продюсер и три пары молодых людей из театра эротической пластики. Нам предстояло снять несколько постельных сцен. Продюсер принёс много шампанского, вермута и фруктов. Ребята без стеснения сбрасывали одежду и прыгали в постель. Они были послушны, исполняли все мои требования, не капризничали. Первая пара настолько увлеклась, что перешла в какой-то момент от имитации к настоящему сексу. Мы перемещались из комнаты в комнату, с кровати на диван, с дивана опять на кровать, чтобы разнообразить обстановку и получить разные точки съёмок. Мне кажется, я до сих пор слышу густой запах алкоголя и секса, клубившийся в том люксе.

Через несколько часов продюсер сказал, что скоро нам подвезут другую камеру, а ту, на которую мы снимали, надо почему-то вернуть на студию. Приехал техник с новым Бетакамом. Я извлёк кассету из видеокамеры и протянул кассету новому технику: «Продолжим с этого места». Он молча вставил кассету в новый Бетакам, выставил цветовой баланс, ещё немного повозился с камерой и сказал, что можно работать. На кассете оставалось минут пять свободного времени. Я объяснил актёрам, что надо делать, и по команде они стали целоваться, ласкаться, раздеваться. Один дубль, второй дубль, третий. Следующая сцена… Меня удивило, что кассета не заканчивалась. Через некоторое время я всех остановил, почуяв неладное. Достал кассету и остолбенел. Плёнка на середине! Не на конце! Получается, что плёнка была отмотана к самому началу, когда я начал снимать: техник перемотал её, ничего не сказав мне, и я затёр двадцать уникальных минут предыдущей съёмки!

Меня прорвало, я готов был удавить техника: «Какого хрена ты перемотал кассету! Я же сказал, что мы продолжаем! Не перематываем, а продолжаем с того места, на котором кассета остановлена!» Он только пожимал плечами, не чувствуя никакой вины. Его не волновали мои проблемы.

Мы потеряли материал. Из трёх снятых кассет у нас фактически получилось только полторы. Что ж, пришлось кое-что снимать заново в другой день. Но настроение потеряно. В тот день в гостинице «Украина» все были в ударе, легко взаимодействовали. На организованной через пару дней дополнительной съёмке работа не заладилась, не было куража, но

кое-как мы справились.

Программа прошла с большим успехом, и уже на следующей неделе я узнал, что её продали в Германию. Но мы, сделавшие ту программу, не получили от продажи ни копейки. Такова была действительность.

***

Девяностые годы были интересными, странными и страшными. Перед моими глазами снова и снова возникает картина раннего утра, когда мы с Игорем Марьиным шли к метро после ночной смены монтажа на Яме. Метро ещё не открылось, и мы медленно шагали через площадь Белорусского вокзала в сторону Маяковской. Всюду чернел мусор на снегу, пылали костры. Много костров. Возле них грелись бездомные. Многие спали на снегу, подложив под себя несколько слоёв картона. Мне казалось, что я вижу картину далёкого Средневековья, полчища голодных крестоносцев, разместившихся в захваченном и разграбленном городе. По дороге к нам то и дело из тёмных подворотен выплывали проститутки в тяжёлых шубах: «Мальчики, давайте с нами». Мы отшучивались, и проститутки уплывали обратно в холодную тень… Москва была ужасна: бомжи, попрошайки, проститутки, бездомные собаки, грязь, хаос.

В то время возникали новые студии и конторы, предлагавшие телевизионную аппаратуру в аренду. За большинством из них стояли бандиты, предпочитавшие не покупать, а грабить. Они совершали налёты на съёмочные группы, отбирали аппаратуру и таким образом обеспечивали себе существование. В 1992 году дело дошло до того, что журналисты (особенно женщины) иногда требовали организовать им охрану, но никто, конечно, охрану не выделял.

Днём мы выезжали на съёмки, по ночам монтировали сюжеты. Никто даже приблизительно не знал никогда, в какое время может закончиться ночная смена. Иногда мы дожидались открытия метро, но бывало, что заканчивали в три или четыре часа ночи. Тогда мы шли в диспетчерскую и заказывали служебную машину. В самом начале за нашим объединением был закреплён свой автомобиль. Я часто возвращался ночью один, как с личным водителем. Через год-полтора стало хуже: в микроавтобус набивались люди с разных телепрограмм, и водитель развозил пассажиров в разные концы города. Случалось иногда, что я оказывался последним на маршруте и катался часа по три, глядя на чёрные улицы. Затем стало ещё хуже. Мы ждали в очереди у окошка диспетчерской. Ждали не свою очередь, а бензина. Машины стояли во дворе без бензина. Когда страна погрузилась в тот мрачный период, мы уже не ждали развоза, мы

покупали перед ночной сменой несколько бутылок вина или водки и после смены неторопливо пили, развлекая друг друга бесконечными разговорами. Если помещение позволяло, то спали на столах, свернувшись клубочком. На Яме был ночной бар, в Останкине было несколько ночных баров, а на Шаболовке не было ничего.

Алкоголь сопровождал нас постоянно. Я не помню ни одного монтажа без выпивки. Усталость заливалась алкоголем. Случалось, кто-нибудь из журналистов засыпал в монтажной, пока я компоновал материал. А уж если мы что-то праздновали, что водка лилась рекой. И это было страшно.

***

Я упоминал уже мимоходом о поездке в Питер для съёмки программы «Лясы» с Ольгой Рукенглаз. Она нагрянула в город на Неве с конкретной целью, договорилась с местными оперативниками из отдела по борьбе с наркотиками, и мы поехали с ними на двух машинах в какие-то тёмные дворы. Опера ехали в своём «жигулёнке», наша съёмочная группа – в своём. Где-то мы припарковались. Мрачные дома вокруг. Опера велели нам никуда не уходить, а сами пошли проверить какой-то адрес. Мы ждали в машине. Падал снег. Фонари на улице не горели. Неожиданно мы увидели два милицейских УАЗа. Из них вышли сотрудники милиции с автоматами. Настороженно приблизились к нам: «Кто такие? Выходите медленно, резких движений не делайте». Я держал Бетакам между ног. Один из милиционеров заглянул внутрь: «Что у вас? Пулемёт?» Мы все засмеялись, не осознавая серьёзность ситуации. «Ну, пулемёт…» Милиционеры не были настроены шутить. «Медленно вышел! Руки держать на виду!» – в мою сторону повернулся ствол АКМ. Ольга принялась объяснять, что мы выехали на съёмку с оперативниками такого-то отделения, что мы из Москвы, что ещё что-то и что-то. В этот напряжённый момент вернулись наши опера, показали свои ксивы, и ситуация разрешилась без происшествий. Оказывается, в Питере уже целую неделю шла операция «Арсенал», искали нелегальное оружие.

Другая схожая история случилась через несколько лет, когда я ездил от кинокомпании «Дикси» в Кимры, чтобы снять сюжет про индеанистов для программы Таратуты «Русские горки». На обратном пути, где-то около Дмитрова, нас остановила милиция. С автоматами, хмурые. Велели всем выйти и буркнули что-то про операцию «Мак». Бесцеремонно поставили нас лицом к машине, руки на капот, ноги расставлены, потребовали выложить всё из карманов. У меня при себе были бумажные салфетки, их изучили миллиметр за миллиметром, затем кто-то из милиционеров

сказал: «Не пользованные». Я поначалу не понял, что имелось в виду, ведь я салфетки возил в качестве туалетной бумаги и фраза о том, что салфетками не пользовались, показалась мне идиотской. Но когда милиционеры вывернули наши кошельки, чтобы увидеть, не налипло ли там чего-нибудь, до меня наконец допёрло, что они искали маковую соломку, «траву» (операция «Мак»). Они думали, что в моих салфетках хранилась анаша. Я с облегчением вздохнул, вспомнив, что хотел взять на Пау-Вау кисет с табаком и шалфеем. Наткнись они на эту смесь, мне бы долго пришлось ждать результатов экспертизы и доказывать, что это не анаша. Милиционеры обнаружили у нашего водителя лист бумаги со схемой, как проехать от города к индейскому лагерю, и долго допрашивали, что там обозначено. Они ждали кого-то по «наводке». Нас остановили по ошибке и не хотели поверить, что мы не те, кого они должны были накрыть. Когда моё терпение лопнуло, я с досадой крикнул, что пора бы заканчивать, что никакого отношения к наркоте не имеем, что возвращаемся со съёмок, что у нас полный багажник аппаратуры. «Какой аппаратуры?» – навострил уши один из оперов. Мы открыли багажник (странно, что они осматривали нас, но не сунулись до сих пор в машину). В багажнике увидели штатив, Бетакам-камеру, аккумуляторы, микрофоны. «Это не те», – вынес вердикт старший группы. И нас отпустили. Мы облегчённо вздохнули и до самого офиса не переставали обсуждать случившееся…

За семь лет работы на телевидении мою съёмочную группу останавливали раз пять. На программе «Ищите женщину» в нашей команде был администратор, любивший всякие «понты». У него была наплечная кобура. Мы возвращались глубоко ночью с монтажа, и этот администратор, вылезая из машины, выронил пистолет прямо под ноги милиционерам. Пистолет не боевой, но всё-таки пистолет. Меня удивило почти полное равнодушие патрульных. В Питере на нас наставили стволы автоматов, а московские милиционеры спросили спокойно: «Оружие зарегистрировано?» – «Да». – «Покажите лицензию». На том дело и кончилось. А чуть дальше, метрах в ста от нас, милиция выволакивала кого-то из другой машины и укладывала лицом на асфальт… Москва была бурной в те годы. Террористы взрывали троллейбусы и метро, бандиты устраивали перестрелки на улице, а мы жили своей телевизионной, чуть отстранённой жизнью.

***

Будучи в Питере, мы попали в знаменитые «Кресты». Мы примчались туда после съёмок в суде, намереваясь заснять обвиняемого. Он был организатором подпольной лаборатории, производил какую-то «кислоту». Не знаю, каким образом Ольга

Рукенглаз сумела так быстро договориться о том, чтобы нас пустили в «Кресты», но нас пустили сразу.

Это одно из самых тяжёлых моих воспоминаний. Сейчас, конечно, эти тяжесть развеялась, как дурной сон многолетней давности, но я помню, насколько гнетущая была обстановка в тюрьме…

«По норам!» – скомандовал кто-то из надзирателей, и заключённые, бродившие по коридорам, в мгновение ока разбежались по своим камерам…

Мы работали в «Крестах» часа два… Помню, как я вышел оттуда и стал жадно дышать. Я физически почувствовал, что такое воля. Какой-то час-другой в тюрьме, и этого оказалось достаточно, чтобы взглянуть на мир по-новому.

Снаружи, вдоль тюремных стен, стояли молодые женщины и смотрели на решётку чёрных окон, откуда постоянно вылетали бумажные конусовидные трубочки с хлебным мякишем на конце. Снег был усеян ими. Это были письма на волю, их «выстреливали» из специальных трубок, но не все «малявы» долетали до того места, где их можно подобрать.

Падал снег. Я смотрел на Неву и видел в ней что-то особенное в ту минуту. Мне захотелось заснять холодную воду, её ленивый бег и падающие хлопья снега. Я поставил Бетакам на штатив и сделал два длинных плана с неторопливым наездом на воду. Эти кадры вошли в «Голоса». Для всех это лишь кадры зимней городской реки, а для меня – закодированное воспоминание о том, как и когда создавались «Голоса», закодированный символ свободы, которую каждый понимает по-своему.

***

Объединение «Республика» состояло из нескольких студий: «Крестьянский вопрос», «Белая ворона», «Nota Bene», были, кажется, ещё какие-то. Я успел поработать во всех студиях, кроме «Белой вороны». Самым творческим, но самым безрезультатным был этап, когда со мной работал Дмитрий Менделеев. Он начинал администратором в студии «Nota Bene» и параллельно учился на факультете журналистике МГУ. Позже он стал автором наших программ «Империя сна» и «Богема». Однако на программе «Будни» наши дороги разошлись. Он сбежал, испугавшись объёма передачи и не понимая, как можно перелопатить и структурировать весь снятый материал. Это были первые «Будни» в намечавшемся еженедельном цикле передач. Никто толком не понимал, как делать такую программу. Фактически Сергей Торчинский, руководитель «Республики», бросил нас с Димой на амбразуру, зная нашу тягу к поискам и экспериментам. Таня

Краснова присоединилась к нам, потому что ей хотелось погрузиться в интересную работу, а не выполнять только редакторские функции. Но Дима испугался, несколько раз не приезжал на съёмку, а потом открыто отказался делать «Будни». Со мной осталась Таня Краснова. Но самое неприятное состояло в том, что Дима не просто ушёл в сторону, а пустил слушок, что мы с Таней не справимся и что у нас получается плохая передача.

Когда мы принесли мастер-кассету с готовой программой, Торчинский сказался больным и уехал с работы. Вместо него программу принимали две женщины (одна была редактором, а вторая чуть ли не секретарём, точнее не вспомню). И они не приняли программу. Они смотрели наши «Будни», запершись вдвоём в кабинете начальника, и я хорошо помню их надменные лица, когда они вышли и объявили вердикт: «Никуда не годится, тут непрофессионализм во всём». Таня Краснова опешила, но тут же взяла себя в руки и воспротивилась: «Так дело не пойдёт. Пусть вся редакция смотрит. Если большинство решит, что мы сделали плохую программу, то так тому и быть». А те две тётки уже успели доложить Торчинскому, что мы подвели его и что в эфир надо ставить другой материал. Оказалось, одна из них тоже готовила «Будни», но в сетку её поставили гораздо позже, а она хотела быть первой, жаждала открыть цикл своей программой… Что ж, через час собрались журналисты, редакторы и режиссёры «Республики», начался просмотр. Затем нас долго хвалили. Те две тётки стали нашими врагами, затаились, время от времени делали гадости. Кстати, одна из них была та, которая подняла шум из-за моих «Дверей» и заявила, что я поставил в эфир порнографию… Позже, на общей летучке телеканала РТР нашу программу «Будни» назвали лучшей передачей месяца.

Такие случались ситуации.

Но в основном работалось спокойно, если не считать постоянного сбоя в режиме дня из-за ночных монтажных смен. Я не помню ни одного дневного монтажа, только ночные.

Наверное, можно было бы вспомнить, как мы с Игорем Марьиным ездили в командировки для «Крестьянского вопроса», но там было так много разного, что коротко рассказать не получится, а если подробно, то придётся писать отдельную книгу. «Крестьянский вопрос» показал мне нашу страну: её просторы, её заброшенность, её радушие, её удивительное разнообразие во всём.

***

Мне не хочется заниматься перечислением голых фактов: где работал, что делал, чего добился. Но, углубляясь в воспоминания,

я невольно начинаю рассказывать о событиях, а не о внутренних красках творческого процесса, о которых я собирался написать книгу. И это отклонение от первоначального замысла сбивает меня, уничтожает само желание продолжать книгу. Что и когда было – это интересует меня гораздо меньше, чем разговор о том, *как* было.

Я попал на РТР в самом начале «новейших времён». Атмосферу наполнял дух перемен. Мы все хотели делать «настоящее» телевидение. Мне довелось брать интервью у многих известных политиков, актёров, музыкантов, но гораздо значительнее были встречи с простыми людьми в деревнях, на фабриках, в офисах, на улицах. Телевидение дало мне возможность увидеть жизнь с той стороны, которую я не увидел бы никогда. Все, к кому мы приезжали, стремились показать нам что-то особенное, все смотрели на нас не просто с уважением, а почти как на небожителей: мы ведь с телевидения, мы из Москвы, мы приехали, чтобы рассказать о них всей стране! В те годы телевидение решало многие проблемы, оказывало настоящую помощь, на нас надеялись. Мы разговаривали обо всём, ограничений не существовало. Сегодня ограничений гораздо больше, потому что телевидение загнано в жёсткие рамки и работает всего в нескольких направлениях: политика, скандалы, развлечения. Сегодняшние телевизионщики пляшут возле этих тем, как стриптизёрша вокруг шеста, они лишены свободы делать то, что считают интересным и нужным.

О телевизионной жизни можно говорить бесконечно, в каждой профессии есть интересное и скучное. Моё желание делиться прошлым то исчезает, то накатывает вновь, но, добравшись до главы «Профессия», я остановился. Чем дальше, тем меньше желания продолжать. Сколько текста отправлено в корзину!

Вольно или невольно я сравниваю мою телевизионную жизнь с той, которая была до телевидения. Телевидение расширило мои горизонты, в этом нет сомнений, но моё творчество до телевидения было гораздо интереснее, насыщеннее, интенсивнее, и я был сам себе хозяин. Я был нищим режиссёром, но вольным и бесстрашным. Любая идея была мне по плечу. Телевидение резко ограничивает свободу автора. Что касается режиссуры, то телевидение загоняет её в угол и сводит к штампам. Как только я и мои телевизионные соратники, коих было немного, начинали осваивать новые темы, на нас сперва смотрели с недоумением, затем отодвигали всё дальше и в конце концов лишали эфира. Но нам всё-таки удавалось осуществлять наши идеи. Без использования рекламы, без ухищрений продюсеров. Мы

трудились самостоятельно.

Понимаю, что всё это звучит противоречиво: то ли свобода, то ли строгие рамки. Да, телевидение, особенно государственное, это всегда ограничения. Но даже в рамках нашего объединения, выпускавшего социально-экономические программы, я готовил этнографические, музыкальные и психологические темы. Кое-что получалось.

Всё изменилось с приходом продюсеров. Они принялись диктовать, что правильно, а что неправильно, исходя из своих личных пристрастий. В качестве примера приведу программу «Русские горки», ею руководил Таратура, сделавший себе имя в советское время на программе «Америка с Таратутой». У него был свой взгляд на мир… Мы с Наташей Сергеевой привезли из Ростова Великого уникальный сюжет о безногом фермере. Этот человек собственными руками вырыл колодец, поднял хозяйство, стал фермером, арендовал большие пространства вокруг деревни, обеспечил работой многих односельчан. Но Таратута, посмотрев материал, сказал, что ему не нужен безногий фермер. «Дайте мне красивого, здорового и богатого! Вот – герой. А этот, тьфу…»

Чувствую, что здесь я готов соскользнуть в канаву, где скопилась грязь прошлого, поэтому остановлюсь, не пойду дальше. Во мне не осталось энтузиазма говорить о телевидении, вынужден подвести итоговую черту. Но каков итог? Я хотел рассказать интереснее и больше, но понимаю, что у меня не получается. Встречались хорошие люди, встречались плохие, появлялись интересные проекты, появлялись скучные, о каждом коллективе можно говорить бесконечно долго, особенно если там встречались единомышленники. Самое обидное – когда с единомышленниками работа не складывалась. И такое бывало. Остаётся радоваться тому, что доставляло удовольствие, а таких моментов, часов, дней было предостаточно. Если что-то не получилось – такова воля Судьбы, такова Игра сил, которые подсовывают нам ситуации и смотрят на нас со стороны точно так, как я смотрю на киноэкран и наслаждаюсь Игрой актёров, режиссёров, сценаристов, операторов…

[1] Первоначально моя передача называлась «Голоса», но руководство «Республики» долго не ставило «Голоса» в эфир. За это время кто-то на Первом канале начал выпускать цикл под тем же названием, поэтому я дал моему документальному сериалу новое имя «Голоса и крылья».

[2] Подробнее об этом рассказано в книге «Убить Стивена Кинга».

Выдержки из дневника

Февраль 1992

Меня официально зачислили в творческое объединение «Республика» на должность режиссёра студии «Nota Bene», но произошло это лишь после того, как я пожаловался Александру Радову. Он ежедневно брал меня на съёмки, но зарплату я не получал. Так тянулось почти два месяца. Терпение лопнуло. Надо было поговорить с Радовым раньше. Он сразу пошёл к Торчинскому, стукнул кулаком по столу, и вопрос решился на следующий день. У меня в кармане есть постоянный пропуск на Яму.

***

Передвигаюсь пока с большим трудом. Тело болит, ноги не хотят подчиняться мне. Съёмки на всяких митингах и забастовках выматывают. Хочется упасть и лежать. Время от времени прячусь от всех в сортире, потому что тошнит. Иногда сижу там на унитазе, запершись на задвижку. Просто сижу, бросив голову на руки. Глотаю таблетки, от них уходит боль, но уходят также и силы, ноги подкашиваются, голова кружится.

***

Работы много, результатов на выходе нет. Рядом со мной Лёша Козуляев, Дима Менделеев и Света Габуния. Мы с Димой рискнули сделать репортаж об уличной торговле. Есть места, где протолкнуться невозможно, но телевидение молчит об этом. Что плохо, то сейчас считается нормой. Москва напоминает мусорную свалку. Мы с Димой съездили на Лубянскую площадь, он записывал интервью на «Нагру», а я снимал издалека. С телекамерой лучше не приближаться к этой толкучке: могут убить. В результате мы сели в нашу машину и медленно поехали вокруг «Детского мира», я заснял нескончаемую толкучку со стороны единым планом. Получилось необычно. Однако Радов почему-то отказывается ставить этот сюжет в эфир.

***

Во ВГИКе я снял на видеокамеру ради шутки сюжет о законспирированной группе людей, которые выслеживают преступников, вышедших из тюрьмы, и убивают их. Мы даже инсценировали одно убийство. Получилось очень правдоподобно, лихо. Мои преподаватели просили меня не связываться больше с этими людьми.

Я рассказал об этом сюжете Радову, он сказал: «Дай взглянуть». Взглянул и решил показать по ТВ. Лёша Козуляев придумал название «Чистильщик». Я не воспринимал их затею серьёзно до тех пор, пока «Чистильщика» не показали на всю страну. На летучке кто-то из обозревателей сказал, что

«Чистильщик» – плевок всем в лицо.

***

Долгожданная зарплата. Первая зарплата после моего увольнения из балетного училища. Я был на седьмом небе от счастья, когда шёл в бухгалтерию. Однако денег мне не дали. Их кто-то украл. Поставил неразборчивую закорючку вместо моей подписи и взял мои деньги. Бухгалтерша пришла в ужас, обнаружив, что произошло. Оказывается, в «Республике» сложилась такая практика: сотрудники иногда брали не только свою зарплату, но и зарплату нескольких коллег, чтобы те лишний раз не бегали по этажам. Вот такая там уютная, дружеская обстановка. Под этим «соусом» какой-то проныра умыкнул мои деньги, взяв их «для меня». Но бухгалтерша не могла вспомнить, кто именно. Взял тот, кто знал, что я «новенький», и кто знал мою фамилию. Был громкий скандал, но вора не нашли. Думаю, что и не искали. Торчинский пригрозил уволить бухгалтершу, если она хоть раз даст кому-то чужую зарплату. Она плачет, боится, что вычтут из её зарплаты.

Июнь 1992

Купальская ночь. Потрясающе! Повезло с погодой, повезло с природой, повезло с людьми. Схема проезда была очень условная. От шоссе шли пешком вдоль реки, водителя оставили одного ждать нас до утра, но пару часов спустя он каким-то образом приехал к нам через лес. Невероятно!

Каждый кадр той съёмки великолепен. Утренний туман шёл на нас стеной, как сказочное наваждение. До сих пор не могу поверить, что всё сложилось так удачно.

Я ехал на Купалу с больной спиной, а вернулся без малейшего намёка на боль. Невероятно! Всю ночь работал, таскал Бетакам и штатив, и ничего у меня не болит! Вот он – результат хорошего настроения!

Август 1992

Радов ушёл из «Республики», взял с собой Свету Габунию. Мы с Менделеевым остались у Торчинского. Похоже, Радов обижен на меня: он привёл меня на ТВ и, видимо, считает, что я предал его, не последовав за ним.

***

Смонтировал пятнадцатиминутную программу про язычников. Торчинский думал, думал (материал-то прекрасный, жаль не показать такое) и сказал, что пустит моих язычников в программе «Давайте разберёмся». В прошлый раз я делал для этой программы сюжет про замену старых загранпаспортов на

новые. Язычники туда никаким боком не вписываются, но Торчинский их всё-таки выпустил: «Язычники – кто они? Давайте разберёмся». Офигеть!

***

Мы с Димой пытаемся сделать что-то своё. Он предложил программу о снах. Ездили к Леониду Латынину, устроили в его квартире съёмку со сложнейшим движением камеры во время интервью. Были у Володи Черномора, он сидел среди груды всякой электронной всячины, как в космическом корабле, и рассказывал свои сны на политические темы. За годы нашего знакомства он не изменился. Взяли интервью у Геннадия Хазанова. Он показался мне нестерпимо скучным, пресным. Сначала заявил, что не будет давать интервью, капризничал, но в комнату заглянул его директор и сказал, что у нас официальная договорённость, тогда Хазанов наклеил на лицо дежурную улыбку и стал отвечать на наши вопросы.

На мой взгляд, мы хорошо всё сделали, к режиссуре претензий нет, есть много интересных находок, «Империя сна» получилась лучше, чем многие сегодняшние программы. Но меня смущает, что у нас отсутствует идея, ради которой всё делается. Сами по себе рассказы людей о своих снах не дают нам ничего. Надо найти смысл.

Октябрь 1992

Поездка в Питер с Ольгой Рукенглаз по линии программы «Лясы». В связке с местными милиционерами участвовали в облавах, бегали по чердакам, подвалам, притонам наркоманов. Трудные съёмки. Мой техник-тжк отказался работать по чердакам, потому что опасно там; пришлось таскать Бетакам на себе, несмотря на боль в спине и ноге.

Посетили «Кресты». Угрюмое, страшное место, просто другая планета, со своими нравами, порядками, о которых за стенами «Крестов» никто не знает.

В свободный вечер вырвался к Диме Сергееву, записал хорошее интервью. Ольга ворчала на меня за «самоуправство», но винить меня не в чем, так как я не украл ни минуты от официальных съёмок, работал вечером, использовал моё личное время. Теперь поездка в Питер оправдана, у меня на руках отличный разговор с Танцующим Лисом, на основе которого я могу построить целую программу.

Билеты на обратную дорогу Ольга «добыла» через администраторшу питерской программы «Адамово яблоко». Стояли на вокзале и ждали эту администраторшу. Наш поезд тронулся, а билетов всё нет. Мы смотрели, как вагоны медленно

ползли мимо нас, и понимали, что придётся возвращаться в гостиницу. И вдруг поезд остановился. В конце перрона Ольга увидела ту самую администраторшу с билетами. Она мчался со всех ног, едва не упала, поскользнувшись в слякоти. Сунула нам в руки билеты, и мы прыгнули в ближайший вагон. В следующую секунду поезд тронулся. Пусть не чудо, но всё-таки чудо.

Ноябрь 1992

Вышли мои «Пророчества». Смотрел передачу, не отрываясь от телеэкрана. Странное чувство: знаю всё наизусть по кадрам и по звуку, но смотрел программу в эфире как бы чужими глазами. Понимание того, что одновременно со мной эту программу смотрели миллионы зрителей, ошарашило меня.

Начались телефонные звонки, поздравления. Приятно ли это? Да, но как-то всё странно, даже приятность какая-то странная. Слишком много внимания сразу.

Февраль 1993

Меня поставили режиссёром на программу «Без ретуши»: много журналистов за длинным столом и главный гость (в основном известные политики). Программу ведёт Сергей Торчинский, ему помогает Таня Краснова. Как ни странно, мы ни разу не пересекались с ней в коридорах РТР. Мне кажется, в «Республике» много людей, которые вообще никак не соприкасаются друг с другом. Некоторых я встречаю только на летучке.

«Без ретуши» снимается в павильоне на Шаболовке. Первый мой эфир был телемост с Венгрией. Ничего сложного. Сижу за пультом, руковожу операторами, какую крупность взять на какой камере. Разве это режиссура?

***

Были на базе ОМОН. Познакомились с командиром. Проводилась облава на напёрсточников. Не понимаю только, почему этим занимается ОМОН.

Май 1993

Познакомились с Иваном Охлобыстином, встретились с ним на квартире у Димы. Обсуждали наш замысел – «Империю сна». Я купил пива «для разговора», но Ваня отказался: «Я не пью, только наркотики принимаю». Я не понял, шутка это или он на самом деле наркоман.

Июнь 1993

Наконец-то в эфир вышла наша «Империя сна». Большой

удачей наш продукт назвать нельзя, но мы сдвинулись с мёртвой точки. Потрудились основательно.

Июль 1993

Для «Богемы» снимали конкурс манекенщиц на корабле. Конкурс Дома моды Славы Зайцева. Вино и коньяк лились рекой. Пир во время чумы. После съёмки на нашего техника «наехали» грузинские бандиты, сломали ему ногу и разбили Бетакам.

***

Съёмка в ночном клубе. Если бы не предварительная договорённость, мы бы не проникли туда. Перед входом – ошалевшая толпа. Охрана жёстко отсекала кого-то. Я впервые увидел жизнь ночного клуба. Дым, оглушительная музыка. В танцевальном зале что-то ревело под потолком, перепонки в ушах выдерживали с трудом. Публика ждала каких-то знаменитостей. Мы взяли несколько интервью, но в таком шуме вряд ли что-то будет слышно.

Возле бара столпотворение, смех, крики, возбуждённые лица. Все куда-то продирались, подняв над головой рюмки и стаканы. Я видел, как некоторые напивались до такой степени, что сползали без сил под стол. В коридоре на полу елозили несколько обнявшихся пар (вне всякого сомнения, под действием наркотиков и сильно пьяные). У некоторых были спущены штаны.

Сентябрь 1993

Страшные времена. Улицы заполнены толпами, всюду митинги, тут и там непонятные люди в чёрной форме, похожие на гестаповцев. Очень тревожно. Противостояние накаляется. Парламент выступает против Ельцина.

Октябрь 1993

Белый Дом оцеплен колючей проволокой и милицейским кордоном. Совсем, кажется, недавно мы пережили ГКЧП, колонны танков на улицах. Всё концентрировалось вокруг Белого Дома. Теперь опять тот же центр событий, но словно вывернутый наизнанку. Есть ощущение, что туда подтягиваются вооружённые банды всех мастей. Баркашов, Макашов – эти никого щадить не будут. Видел Сашку Рашицкого (весь в чёрном с повязкой на рукаве, похожей на свастику), марширующего перед Белым Домом.

***

Штурм мэрии. Макашов и Рашицкий с оружием на «трибуне». Обезумевшие люди, автоматы, битые окна, милиционеров гонят сквозь толпу. В центре города безостановочная стрельба. Вечером

начался штурм Останкинского телецентра. Показали грузовики с озверелыми людьми под красными флагами. Вещание из Останкино прервалось.

На следующий день я поехал на Яму. Юлька – к себе, на Сухаревку. На Яме всё оцеплено, солдаты и полиция с автоматами, мешки с песком, атмосфера напряжённая. Пошёл на Ленинградку, вся «Республика» собралась в общей комнате, все смотрят прямую трансляцию: осада Дома Правительства. БТР рулит по кругу перед Белым Домом и через громкоговоритель требует сложить оружие. Какая-то несусветная жуть. Там наверняка много честных людей, но сама ситуация вызывает у меня такой ужас, что мне хочется прихлопнуть всю свору, как тараканов. Вчерашний штурм мэрии и телецентра – жуткие события. Созвонился с Ю, она сказала, что у них танки и БМП.

Поехал домой через Белорусскую. Улицы притихшие. CNN показывает расстрел Белого Дома, танки бьют с моста прямой наводкой в окна. Невозможно представить, что творится внутри. До вечера смотрели этот кровавый спектакль с перерывами на информационные программы о том же кровавом спектакле, но снятом с разных точек.

Бойня в центре Москвы. Мы далеко оттуда, но наполненный кошмаром воздух доходит до нас.

Январь 1994

Меня перевели в студию «Будни».

С Таней Красновой ездили к Максиму Дунаевскому. Хороший разговор получился. И удачно, что офис Дунаевского прям у нас под боком, почти на Яме.

Вчера в школе напротив брали интервью у старшеклассников. Какие там были удивительные девушки, какие душевные, сердечные, мечтательные. «Ну ведь бывает же, чтобы работа радовала и еще деньги приносила. Бывает же такое, правда? Мне кажется, что Вячеслав Зайцев – тому пример», – говорила одна из них. И её глаза лучились счастьем. Замечательный материал. Меня удивляет, как Таня Краснова умеет находить людей для съёмок. Хорошая у нас команда сложилась: Вадик Тихомиров, Таня Краснова и я.

***

Поездка к Славе Зайцеву. Необыкновенный человек. Большой любитель поговорить о себе, о своём внутреннем мире. И как увлечённо рассказывает!

Получилось идеально: школьница заговорила о Зайцеве, и вот мы беседуем с ним о работе, деньгах, счастье, и он подтверждает её слова. Одно к одному, как по сценарию.

Февраль 1994

Шквал критики от наших «тёток» за то, что мы включили в «Будни» интервью с заикающимся инженером АЗЛК. Много злобы и зависти увидел я в эти дни, но отнёсся ко всему спокойно. Таня Краснова в бешенстве.

Несмотря ни на что наши «Будни» на летучке у Попцова названы лучшей передачей месяца.

Мы с Красновой взялись за новые «Будни». За первым интервью ездили в МУР. Затем я встречался с Таней Расторгуевой. Она прекрасно держится перед камерой, говорит просто и точно.

После съёмок она рассказала мне о том, как Большой театр мотался на гастроли в Питер и как их грабили в пути.

***

Дом Пороховщиковых в Староконюшенном переулке. Грязный, замусоренный, но основательный, бревенчатый, красивый, настоящее боярское гнездо, пусть и разорённое. Войти можно только со двора. Со стороны переулка дом огорожен дощатым высоким забором. Сразу представилась старая Москва – сплошь из таких домов. В советское время там размещалось что-то вроде общества ветеранов. Пороховщиков с горечью сказал, что ветераны всё засрали в прямом смысле слова. Канализация забита так, что трубы придётся менять, а не прочищать.

Мы ездили, чтобы взять у Пороховщикова интервью. Александр Шалвович много говорил – спокойный, выразительный, похожий на одного из персонажей фильма «Звезда пленительного счастья», какой-то особенный и неповторимый. Он вспомнил о том, как в полнолуние, будучи ребёнком, всегда забирался на крышу дома, раздевался догола и лежал, раскинув руки, будто занимаясь любовью с луной. Он сказал, что луна ласкала и наполняла его силой. Когда он говорил об этом, его задумчивый взор устремился куда-то внутрь себя. Мне отчётливо представилась картина: глухая ночь, шум деревьев, голое мальчишеское тело распластано на покатой крыше и высвечено белым лучом, как на сцене. Странно, но после коротенького рассказа об отношениях мальчика и луны, я проникся уважением к Пороховщикову. Необъяснимые случаются моменты: кто-нибудь может целый час изливать душу, а меня это оставляет равнодушным, а тут лишь крохотное упоминание о любовных отношениях с луной, и оно пронзило меня.

Апрель 1994

Торчинский договорился с какой-то американской

организацией фермеров о поездке в Техас. Представители этой организации сидят на Мосфильмовской улице, в здании бывшего ВНИКИ. Они быстро оформили нам визы. В считанные дни всё было решено. Я должен был ехать в качестве личного оператора Сергея Торчинского.

В день вылета за мной приехала машина из американского посольства. Водитель русский, на заднем кресле – Нэнси, курировавшая нашу командировку. Приехали в Шереметьево, прошли первый контроль, дальше – служба безопасности американской авиакомпании. И тут мне объявляют, что у меня нет визы. «Как нет визы? Вот же она». – «У вас нет выездной визы»… Мои спутники запаниковали, особенно Торчинский. Пролистали мой паспорт и ахнули: старый образец! Все давно получили новый образец загранпаспорта, в котором выездную визу не нужно ставить, а у меня старый образец, который я получил, выезжая в ГДР, на обложке написано СССР. В такой паспорт необходимо ставить выездную визу. По этому паспорту я уже ездил в Париж и Рим, но туристические агентства, вероятно, внимательнее, чем американцы. Одним словом, пройти на самолёт мне не позволили. Торчинский кричал, чтобы я скорее поменял паспорт, позвонил своему заместителю, велел как можно быстрее сделать мне новый паспорт. Но паспорт был готов только через месяц, когда нашей делегации пора было возвращаться. Техас не смог познакомиться со мной.

Июль 1994

Командировка в Питер на Пау-Вау. Наконец-то я смог заснять стойбище. Ю сказала, что я должен купить видеокамеру для работы, чтобы не зависеть в некоторых ситуациях от «Республики». Сейчас как раз такой случай: отправился в командировку со своей камерой, потому что на целую неделю «Республика» не готова обеспечить меня Бетакамом ради моих индейцев.

Впечатлений – тьма. Их надо как-то вместить в себя.

Январь 1995

В декабре Юлечка попала в больницу, под Новый год сбежала оттуда. Дома стала медленно угасать. Пришлось вызывать скорую. В Боткинскую её привезли, когда уже на последнем волоске висела. Смотреть на неё было страшно.

На ночь я уехал домой. Утром вернулся, а Ю нет в палате. Я решил, что она умерла. Всё опустело во мне и вокруг. Кто-то из сестёр увидел меня, повёл в бокс. Ю лежала там одна, без памяти, ничего не слышала. Ситуация катастрофическая. Врачи разводят

руками, говорят, что остаётся только молиться.

Из телефона-автомата позвонил Торчинскому, сказал, что на работу ходить не буду, потому что мне надо жить в больнице. «Можете увольнять, если хотите», – сказал я. Он отнёсся с пониманием: «Сколько надо, столько и оставайся возле жены».

Незадолго до того, как Ю легла в больницу первый раз, я видел сон, где нёс Юльку на руках. Она то ли спала, то ли больна. Передо мной возникает особняк, старое здание с колоннами и куполом. Вокруг царит осень, всюду жёлтая листва. К дверям я медленно поднимаюсь по широким ступеням. Лестница длинная, хотя не кажется такой. Меня встречают незнакомые люди. Я почему-то знаю, что они – врачи. Они говорят мне: «Мы её вылечим». И уносят Ю куда-то.

Всё должно быть хорошо. Но пока всё плохо.

***

Торчинский настаивает, чтобы я поехал с ним в Италию. Я отказываюсь, слишком плохо обстоят дела в больнице. Он продолжает настаивать. Я продолжаю отказываться.

***

Меня перевели в студию «Крестьянском вопрос». Буду работать с Игорем Марьиным. На ближайшие дни намечается какой-то сюжет про колбасу.

***

Поездка с Игорем Марьиным в Тутаев. Романовская овца. Огромное хозяйство. Богатство впечатлений.

Повезло с погодой: отчаянный мороз и отчаянное солнце. Успели снять последний день паромной переправы. Фантастический материал: сначала сияющий день, затем угасающий вечер, а потом глухая тьма, высвечиваемая прожекторами парома. Пар клубился со всех сторон. До сих пор слышу, как за бортом звонко хлюпает ледяная каша.

Фабрика тулупов, шашлыки, дымящиеся чаны с валенками…

Местная администрация устроила нас в пансионате. Мы там жили одни. Однажды вечером появились какие-то люди в ресторане. Официантка осторожно шепнула нам: «Это тутаевские „крутые“». Понимай – бандиты.

Последний рабочий день в Тутаеве закончился часа в три. В деревне нам устроили прощальное застолье: баранина, картошка, домашние солёные огурчики, капуста, водка, дружные песни. Я не мог удержаться и схватил Бетакам: такая картина! Вечером мы

пошли в баню, договорились заранее. Банщик мрачно спросил: «С девочками будете?» Мы удивились, почему с девочками, мы просто хотим отдохнуть. Услышав это, он успокоился. После парилки разговорились с банщиком. Оказалось, в прошлом году его дочь была изнасилована и убита бандитами.

Уезжали из Тутаева в полнейшем удовлетворении, увозили с собой потрясающий материал. Остановились на границе города, вышли из машины, поставили на багажник бутылку водки, пили её неторопливо, прощаясь с городом и людьми, оказавшими нам удивительный приём.

Июль 1995

Принял участие в выставке «Четыре ветра. Пути неоязычества». Неожиданно для всех туда приехал Кевин Локк, танцор и флейтист из племени Лакота. Упустить его я не мог, ведь материал прямо для «Голосов». Но Бетакам вырвать на работе не удалось, пришлось снимать на мой «Панасоник». Настроение – окрылённость.

***

Несколько съёмок в центре Святослава Фёдорова. В первую нашу поездку там были «звёзды» журналистики: Сагалаев, Любимов, Пушкина… и я. Никаких съёмок, только разговоры. Я так и не понял, какова цель той тусовки. Для начала нас провели по офтальмологическому комплексу, рассказали о работе, показали операционные. Дисциплина жесточайшая. Операции на глаза – конвейер. Затем был банкет под открытым небом (вино, коньяк, осетрина и всякое прочее). Жирная жизнь. Ощущение показухи. Прикармливание телевидения.

Через пару дней там состоялась масштабная пресс-конференция; меня отвезли, я всё отснял и на ожидавшей меня машине вернулся в «Республику»…

Поездка с Торчинским к Фёдорову на дачу. Огромная конюшня, вертолёт, роскошный строящийся посёлок для гостей Фёдоровского центра на берегу реки. Опять дача… Среди прочего, зашёл разговор о том, что на днях Святослав Николаевич застрелил из пистолета свою овчарку. Собака то ли на ребёнка залаяла, то ли что-то ещё в этом роде, и Фёдоров тут же застрелил её. Объяснил просто: «Сила может быть только у хозяина. Если собака забыла своё место, она не должна жить». Вот такой характер. Кажется, что Фёдоров мыслит только категориями «да» или «нет», без полутонов; он как будто ни в чём не сомневается. Но ведь нет человека, который прав всегда и во всём, человек должен сомневаться, иначе – диктатура, фашизм.

Несколько больших интервью с Фёдоровым, разнообразный визуальный материал: Фёдоров на мотоцикле, на лошади, дома, на даче, в операционной, в окружении знаменитостей… Но для чего? Что делать с этим материалом?

Сентябрь 1995

Работали в Битцах. Съёмка с размахом. Три лошади! Маша Назарова приехала с двумя друзьями. Снимали похищение девушек: они убегали, всадники ловили их и бросали на седло. Девушек могли запросто затоптать, профессиональных каскадёров у нас не было. Ребята сказали, что справятся, и я поверил.

Одну из девочек привёл Валентин. Я предупредил, что мне нужна черноволосая и длинноволосая. Он привёл блондинку с короткой стрижкой. Кое-как приспособили к её голове чёрный парик, заплели косы. Получилось даже смешнее, чем в фильмах «ДЕФА». Зато какие у нас получились всадники! Какая картинка! Они ехали издали, появлялись в кадре из-за высокой травы и неторопливо приближались ко мне. Воздух сероватый, всё дышит осенью. Покой природы и дикость индейцев. Был ещё танец обнажённого дикаря, которого играл Валентин. Головной убор из вороньих перьев смотрелся умопомрачительно. Я сдерживал себя, чтобы не кричать от восторга.

Замёрзли. Устали. После съёмок откупорили бутылку водки. Выпили.

***

Съёмки в театре «Вернисаж». Одной камерой невозможно снять спектакль с нескольких ракурсов, поэтому актёрам приходилось играть для нас одну и ту же сцену по три раза. Утомительное дело для всех. Монтировать такой материал – мучение.

Глядя на то, как Виктория Лепко стаскивала с себя трусы в одной из сцен, поймал себя на мысли, что есть некое несоответствие между театральной игрой и тем, что иногда происходит на сцене: настоящая еда, настоящее раздевание. Искусственные интонации, изображающие подлинность, и подлинность действий, превращающаяся в искусственность. Едят по-настоящему, но не для того, чтобы насытиться, а чтобы изобразить застолье. Сбрасывают одежду по-настоящему, чтобы изобразить раздевание, ведь за этим раздеванием последует имитация секса, а не секс. Наверное, только для меня существует это несовпадение.

И в жизни так же. Всё – игра, всё – поза. Так мало

естественных людей, все изображают что-то.

Март 1996

Вадим Тихомиров заманил меня на программу «Ищите женщину». Кроме него, никого больше не знаю. Работаем много. Деньги на программу выделил хозяин останкинского ресторана. Я позвал Свету Габунию, потому что мне надо опереться на кого-то проверенного в журналистике.

На днях снимали Никаса Сафронова. Он ютится в тесной кваритрёнке близ Большой Грузинской улицы. Я заранее попросил, чтобы он пригласил модель для обнажённого позирования. Мне представлялась студия, но мы оказались в крохотном пространстве, где не было возможности сделать ни одного общего плана.

Опять встречались со Славой Зайцевым, он очень забавно говорил про «сучесть» женщин.

Параллельно с «Ищите женщину» Света периодически организует какой-то «левый» заработок на «Спид-Инфо».

После съёмок мчусь в больницу к Ю. Моя жизнь сейчас поделена на две части: больница и короткие набеги на работу. Если ночной монтаж, то возвращаюсь домой, отсыпаюсь и – опять в больницу.

Скоро больница закончится, Ю вернётся домой, и начнётся нормальная жизнь. Впрочем, разве она сейчас не нормальная? Даже больница теперь кажется нормой, она превратилась в наш второй дом.

***

Программу сдали. За деньгами ездили на ночь глядя в Останкино, проторчали там несколько часов в баре. Сидя за столиком, я не мог избавиться от ощущения, что картина мира каким-то образом деформирована: за стенами телецентра безбрежная грязь и неустроенность, а здесь, в небольшом и шумном ночном баре, всё чисто, всё освещено красивыми лампами, и деньги льются рекой. Рестораны и бары в нашей стране всегда пугали меня.

Апрель 1996

«Республика» расформирована. Уволены почти все. Меня перевели на должность режиссёра режиссёрской группы Дирекции общественно-политических программ. Воздух наполнен тоской. Меня отправляют к Леониду Млечину. Видел несколько его сюжетов, и мне всё это чуждо. Не хочу работать с новым коллективом. Ощущение такое, словно вокруг меня осыпается штукатурка, висит пыль, дышать нечем.

Лев Николаев зовёт в себе на ОРТ. Говорит, что у него намечается интересный проект совместно с американцами. Надо решаться.

Сентябрь 1996

В августе уезжал на месяц в США, жил в Портлэнде (штат Орегон), оттуда мотались в разные уголки страны: Калифорния, Айдахо, Вашингтон. Проект называется «Части целого» – о взаимосвязи всего в нашем мире. Мне нравится идея, нравится замах. Много интересного, но мало свободного времени, никаких записей сделать там не успел. Жил у Сергея Полозова, этот проект придумал он. Американцы упорно называют нашу программу словом «show». У меня сложилось впечатление, что у них либо фильм для кинотеатра, либо шоу.

Незабываемые чувства испытал я день приезда на Snake River. Сергей оставил меня одного на обрыве и уехал на машине осмотреться. Он отсутствовал минут тридцать. Сначала я прильнул к видоискателю и спокойно занимался своим делом, сделал несколько панорамных съёмок, множество деталей, но всё с одного места, почти с одной точки. Уйти с обрыва, где меня оставил Сергей, нельзя. Куда идти? Вокруг – прерия, сухая жёлтая трава. Далеко внизу – каньон и широкая река. Через некоторое время я осознал, что очутился на другой планете. Коричневые скалы вокруг Змеиной Реки вызывали какой-то трепет во мне, трепет перед первобытностью природы. Мне казалось, что из расщелин вот-вот должны появиться динозавры. Я стоял один-одинёшенек посреди этого мира. Никакой связи ни с кем. Если бы с Сергеем или с его автомобилем что-то случилось, я остался бы там, на древних скалах.

Надвигалась гроза, я видел тучи на горизонте… Несколько часов спустя мы поняли, что по прерии наступал пожар. Вероятно, молния зажгла где-то траву. Пламя было высокое, местами языки взлетали метра на три. На следующий день мы возвращались той же дорогой, и вся прерия была чёрной – от горизонта до горизонта.

Телевидение штата Айдахо сделала репортаж про нашу съёмочную группу, пока мы базировались в русле Snake River. Сюжет называется «Russians are coming».

Неприятная сторона Америки была напрямую связана с видеосъёмкой. В общественных местах почти всюду возникали люди в чёрных костюмах и вежливо интересовались, чем я занимаюсь. Поскольку моя камера Hi-8 не очень крупная, я отвечал, что делаю family video. Люди из security объясняли мне, что в ту сторону направлять камеру нельзя, потому что там банк

или какая-то ещё серьёзная контора, а тут нельзя снимать, потому что это частная собственность, а тут – ещё по какой-то причине. На улице я направил объектив в сторону дорожных рабочих, ковырявшихся в асфальте. Расстояние до них не меньше двухсот метров, но ко мне не поленился подойти их бригадир (сказал, что он chief) и стал выспрашивать, что именно я снимаю. Он выглядел обиженным из-за того, что мы начали снимать, не спросив их разрешения. «Это ведь наша личная жизнь», – пояснил он.

Однажды в центре Портлэнда Сергей отстал от меня в каком-то пронизанном солнцем здании. Предоставленный себе, я увлечённо катался на бесшумном эскалаторе вниз и вверх, пытаясь выбрать такой ракурс, чтобы сверкающие стеклянные стены превратились в волшебную призму. И тут возле меня возникли два здоровенных человека (в гангстерских фильмах такие играют «горилл», убийц, вышибал), вежливо попросили прекратить съёмку и следовать за ними. Привели в офис. Сергей уже там (его тормознули за фотоаппарат). Оказывается, надо было сначала получить разрешение. Но никто рук нам не выламывал, не требовал стереть запись и засветить фотоплёнку. Всё спокойно, без угроз.

Айдахо. Змеиная Река, 1996

С другой стороны, когда мы ездили с профессорами из какого-то университета на военную базу, у нас никто не спросил удостоверений личности. Мы сидели в джипе профессора, нам кивнули на пропускном пункте, подняли шлагбаум, вот и весь кордон. Мы фотографировались возле танков на полигоне, никто не запрещал, но нас, правда, предупредили, что нельзя приближаться (если мы ближе пятидесяти метров, то огонь открывается без предупреждения). Так ли на самом деле, не знаю. Солдаты жадно смотрели на Линду, приехавшую с нами. Она была в шортах и футболке, у неё длинные светлые волосы (почти до ягодиц) и длинные ноги.

Забавная страна. Всё очень удобно, всюду указатели, подсказки, всё сделано так, чтобы человек разучился мыслить.

Американцы при встрече спрашивали, откуда я приехал. «I`m from Moscow». Это никого не удивляло, у них в голове даже не возникала Россия, чуть ли не в каждом штате есть Moscow.

***

В Москве меня встречал Шумилин. Николаев щедро дал мне неделю отпуска, и я уехал в деревню. Опять не спится из-за разницы во времени. После американской жары, в нашей деревне всё кажется мне необычайно зелёным и свежим. До чего ж восхитительна высокая сочная трава! Какая-то особая уютность есть в здешней неухоженности. Вот бы ещё хорошую дорогу проложить в нашу глушь, а то ведь из этого очарования не выбраться даже после слабенького дождика – увязнем в грязи. Очарование и удобство – далеко не одно и то же.

***

«Части целого» не трогаются с места. Мы не смонтировали ни одного кадра, весь привезённый из Штатов материал лежит мёртвым грузом. У Льва Николаева много проектов, он привлекает меня к разным своим планам, но так как это лишь планы, денег не платит. «Потерпи», – твердит.

***

Лев Николаев пригласил Елену Шанину начитать текст для «Первоклассики». Шанина для меня – персонаж из «Юноны и Авось» и только. Она рядом с Николаем Караченцовым поёт «Я тебя никогда не забуду».

Я настаивал на кандидатуре Тани Расторгуевой, поскольку она балерина и могла стать живой иллюстрацией многих тем. Она пластична, умна, у неё прекрасная речь. Николаев сначала согласился, затем внезапно передумал и позвал Шанину, заметно постаревшую и утерявшую былую привлекательность. Для чего-то устроили съёмку, а не запись в тон-студии. А снимать-то нечего: она сидела с бумагами и читала с листа. «Как мне читать? Какое настроение должно быть? Что играть?» – спрашивала она. Да ничего не надо играть! Это дикторский текст к передаче, которой ещё в помине нет, ни одного кадра не снято! Настоящий бред… Меня гложет тоска. Впереди – пустыня.

Декабрь 1996

Звонил Радов: «Андрей, мы как-то не очень хорошо расстались, но мне не хочется, чтобы между нами что-то плохое осталось» – «Ну, Александр Георгиевич, ничего плохого нет. Не сошлись в чём-то, случается такое». – «Ладно, кто старое помянет… Мне звонил Дэвид Гамбург. Знаешь его? Нет? Он ищет режиссёра, который умеет делать постановочный материал в стиле документальных съёмок. Я вспомнил твоего

„Чистильщика“, рассказал Дэвиду, он заинтересовался. Так что ты позвони ему. Думаю, вы найдёте общий язык».

Звонок Радова очень кстати. С учётом безденежья, в которое я рухнул из-за Льва Николаева, надо соглашаться. Других вариантов всё равно сейчас нет.

***

«Мосфильм» пуст, в коридорах темно. Ощущение такое, будто за окном – война, голод, разруха. Не хватает только крест накрест заклеенных бумагой окон. В воздухе витает безысходность и какой-то вселенский обман – ну не бывает того, что происходит в нашей стране, не может быть. Кажется, что сейчас раздастся голос «Снято», и всё вернётся на круги своя: студия наполнится людьми, приятной суетой, все будут делиться друг с другом творческими планами. Но ничего не происходит. В кабинетах и павильонах запустение.

***

Дэвид Гамбург забавен и энергичен.

Много разговоров, встречи с какими-то милиционерами. Детективный сериал, на который Дэвид позвал меня, пока под большим вопросом. Больше внимания уделяется «Книжному магазину». Это рекламный проект ЭКСМО. Огромный поток денег вливается в эту крохотную и невзрачную программу. Но работа есть работа. Встречаемся со знаменитостями, расспрашиваем их о любимых книгах. Пока не понимаю, как эти люди впишутся в то, что мы должны рекламировать. Всё очень невнятно. Нашли книжный магазин на улице Кузнецкий мост, будем арендовать его для съёмок. Предполагается, что снимать будем по ночам.

***

На роль ведущего взяли Долинского, он всё время травит анекдоты. Доля – так Дэвид называет Долинского, а тот его – Додя. Художником-постановщиком Дэвид пригласил Павла Каплевича. В первый же день случился казус. Каплевич, расхаживая между книжных полок, сказал мечтательно, что было бы неплохо поставить там какой-то старинный стол. А я полюбопытствовал, зачем нам стол? Какую роль будет исполнять громадный стол в нашем магазине? Я ведь режиссёр, мне тоже интересно, что будет происходить на съёмочной площадке. И Каплевич взорвался, устроил истерику, что в такой обстановке он работать не может. Ко мне бросился Дэвид и зашептал в ухо: «Андрей, мне очень нужен Каплевич. Не ругайся с ним, прошу тебя». А я и не ругался. Я просто не знал, что Каплевич такой нервный.

Январь 1997

Дэвид сказал, что ему срочно нужен режиссёр с громким именем. Он хочет Владимира Мирзоева. Моё время в «Книжном магазине» истекло.

Июнь 1997

Ездили с Сашей Шумилиным от программы «Репортёр» на Пау-Вау. Провели там двое суток. Материал очень хороший, насыщенный, богатый. У нас был удивительный оператор Володя Бадиков, прежде я не встречал операторов-документалистов с таким точным глазом. Он всё делал сам, без подсказок, работал почти автономно.

Однако работа на «Репортёре» не сложилась. Я даже не мог предположить, что в моей нынешней ситуации не захочу работать с ними из-за расхождений взглядов: «Репортёр» не терпит длинных планов, они ставят кадр не более полутора секунд. У нас картинки – пальчики оближешь, ими надо наслаждаться! Но спорить бесполезно. «Репортёр» давно выработал свой стиль. Саша привык, ему это не мешает, а я упёрся, даже ушёл с последнего монтажа. Но деньги мне заплатили честно, за что я всем благодарен.

Июль 1998

Продолжаем делать «Юхаху». Работаем редко, но энергично. Материала накапливается всё больше и больше. Была хорошая съёмка с Пашей Фирсовым. Он приехал с женой ко мне, и мы провели почти три часа в Битцах. Он великолепно изобразил шамана в медвежьей шкуре, колотил по бубну, пританцовывал, весь взмок.

Основные эпизоды сделаны, но некоторые сцены не удаётся снять, приходится пропускать их. Надеюсь, получится сделать их позже.

Август 1999

В прошлом месяце Светлана Г заманила меня работать в «Дикси» к Таратуте на программу «Русские горки».

Привёл туда Наталью Сергееву и Игоря Марьина. Игорь походил, посмотрел, послушал и отказался. Почти сразу мы с Натальей отправились в командировку в Ростов Великий, привезли оттуда уникальный материал для двух сюжетов. Смонтировали, но Таратута несколько раз заставлял их переделывать. В одном случае ему не нравилось, что герой репортажа – безногий фермер, который сам водит трактор, сам выкопал колодец, со своей семьёй ведёт целое хозяйство и обеспечивает работой многих крестьян из окрестных деревень.

Таратура сказал, что его не интересуют сюжеты про калек. «Покажите мне человека здорового и богатого! – потребовал он. – Вот что надо нести зрителю!» Ему не нужны герои, его интересуют удачливые счастливчики. В другом случае он потребовал что-то перемонтировать. Поскольку внятно он не смог объяснить, чего именно хотел, то я и не стал ничего делать. На следующий день он довольным голосом сказал: «Теперь сюжет смотрится гораздо лучше». И всё в таком роде.

Ездили на съёмку в Кимры на Пау, чтобы сделать сюжет об индеанистах. Несколько очень удачных интервью, особенно с Человеком-Считающим-Деньги. Игорь Каверин снимал там свои короткометражки с погонями и рукопашными боями. Увлечённый он человек. Я заснял момент, когда Сироп с восторгом закричал, указывая на Игоря: «Вы посмотрите на него! Энергия охапищами прёт!»

На обратной дороге, где-то около Дмитрова, нас остановила милиция. С автоматами, хмурые. Велели всем выйти и объявили, что проводится операция «Мак». Бесцеремонно поставили нас лицом к машине, руки на капот, ноги расставлены, потребовали выложить всё из карманов. Стволы направлены на нас. Весьма неприятная ситуация.

Они явно искали кого-то, ждали, у них была оперативная информация. Нас остановили по ошибке и не хотели поверить, что мы не те, кого они должны были накрыть. Они долго трясли нас, затем заглянули в машину, увидели телевизионную аппаратуру: «Это не те», – вынес вердикт старший группы. И нас отпустили.

Таратута в это время уехал в Америку делать косметическую операцию на лице (то ли мешки под глазами ему мешали, то ли ещё что-то). Общался с нами по факсу. Прочитав интервью с Денисом Воробьёвым, он прислал гневный ответ: «При чём тут этнография?! Люди занимаются ерундой! Это чудики в перьях, а вы мне про научный подход!» Когда сюжет по индеанистам был готов, пришлось убрать все интервью и закадровый текст, поскольку Таратута отказывался признавать серьёзность темы. В результате я сделал зарисовку без слов, только музыка и картинки с Пау.

Во время поездки в Лавру познакомились с Надеждой Дорофеевой, директором благотворительного фонда «Свет мой». Огромный материал сняли, красивейший (я был только оператором, режиссировала Вера Сторожева), но сюжет получился бестолковый. Вся беда была в журналистке: она не понимала, в чём смысл фонда «Свет мой», задавала нелепые вопросы о хосписе, хотя «Свет мой» никакого отношения к хоспису не имеет.

Потом была любопытная поездка в Тулу на торжественное мероприятие – ребятишек принимали в пионеры. Помню, как один из мальчиков, объясняя причину, по которой он решил стать пионером, сказал: «Это такая религия».

С «Русских горок» пришлось уйти, поскольку там не платили денег. Письменного договора мы не заключили, всё держалось на честном слове. Слово оказалось плохим, совсем не честным: обещали много, а заплатили ровно в десять раз меньше. За сюжеты про индеанистов и славянских язычников вообще ничего не дали, просто украли мои материалы.

Обман на отечественном телевидении стал нормой. Не заплатить за первый месяц работы – повсеместная практика. Могут не заплатить и за второй месяц. Кто-то останется, будет ждать, надеяться. Кто-то уйдёт, не дождавшись денег, и на его место придёт очередной дурак.

Декабрь 2000

«Кавказский метроном» получил главный приз на фестивале «Сталкер». Я был оператором на московских съёмках. Наташа Сергеева и Таня Фурман уговаривали меня поехать с ними в Ингушетию и Чечню, но я наотрез отказался от командировки.

Февраль 2002

Начал работать над сценарием документального фильма о Николае Лаврентьевиче Кладо. Тема для меня совершенно незнакомая, приходится перелопачивать много специальной литературы. До меня над этим сценарием трудилась в течение трёх месяцев Карина Фольянс, но в результате отказалась от работы. До запуска картины остался месяц. Придётся очень поднапрячься, но я думаю, что вполне уложусь в этот срок.

***

Звонил Влад R. Сказал, что хочет снимать фильм, нашёл продюсера. Идея чужая, повесть чужая. Зовёт к себе оператором-постановщиком. Я прочитал повесть, вещь рыхлая, но сделать из неё можно кое-что. Главное, чтобы у Влада было желание творить. Рабочее название фильма – «Все дороги ведут в никуда». Подростковый пессимизм просвечивает насквозь. Я такие повести сочинял, когда мне было лет двадцать. Тут автор, насколько я понимаю, уже давно не юноша.

Март 2002

Познакомился с продюсером фильма. Зовут его Константин Н. Впечатление двойственное. С одной стороны – мыслящий человек. С другой – он не понимает, за что берётся. Кино – штука

опасная, очень сложная, коварная. Присутствует какая-то недосказанность. Костя не может не понимать, что повесть очень рыхлая для того, чтобы её экранизировать. Но у автора есть большое желание рассказать о славяно-горецкой борьбе.

***

Документальный фильм о Кладо. Перечитал десятки томов воспоминаний о периоде русско-японской войны, но не нашёл ни единого слова о Кладо. Похоже, что это – человек-тень. Если бы я не изучил материалы конференции, изданные академией генерального штаба, то я бы решил, что Николай Лаврентьевич Кладо – просто миф. О нём никто не вспоминает. Ни морские министры, ни военные, ни академики.

Не понимаю, как делать фильм об этом человеке. Мой научный консультант ничего путного сказать мне не может. Встретились и побеседовали с ним всего один раз. Конечно, он кое-что рассказал мне, но этого, мягко выражаясь, слишком мало для того, чтобы назвать это научной консультацией. У меня есть ощущение, что мой консультант сам не вполне понимает, о чём должна идти речь в нашем фильме.

Апрель 2002

Фильм о славяно-горецкой борьбе продолжается. Начинаю догадываться, что с деньгами обманут: в условленные сроки съёмок мы уже не вписываемся, стало быть, гонорар остаётся прежним, а работа растянется на более длительный период. Что касается научной организации труда, то об этом вообще говорить не приходится. Пример: съёмка на стадионе «Крылья Советов». Приехали, начали работать, вымотались полностью. Вкалывали без перерыва с утра до глубокой ночи. Я устал настолько, что однажды при команде «мотор» просто не включил камеру (на кнопку надавил, но силы уже не хватило). Было стыдно. Люди бились на ринге, чуть ли не ломали друг другу руки, а я не нажал на кнопку пуска – устал, пальцы уже не слушались, не чувствовали кнопку. После этого дубля Костя провозгласил: «Всё было чудесно, если не считать того, что оператор забыл включить камеру!» Это обо мне. То есть были и два других оператора, снимавших с других точек, но я-то – главный оператор. Речь шла обо мне.

Под утро приехали в офис, чтобы немного вздремнуть. Очень хотелось напиться и заняться сексом. Впереди ещё одна ночь в «Крыльях Советов».

***

Наконец-то включились в действительную работу. Уже конец апреля. Выехали на съёмки в парк. Снимали тренировку, которую

проводил Саша Белов. Это был режим нормальной документальной съёмки. На следующий день снимали в лесу постановочные сцены – рельсы, тележка. Слава Кулаков выглядел убедительно. Это первая съёмка, которой я остался доволен.

***

Было несколько отвратительных разговоров. Выясняли отношения. Влад раздражает своей беспочвенной самоуверенностью.

Провели съёмку в «президентском» номере в гостинице «Орлёнок». Снимали до поздней ночи, работали в духоте, без перерывов, без предварительной работы с актёрами. Опять снимали какие-то куски, а не драматургически выстроенную сцену. Похоже, для нас это стало нормой. После такой съёмки хочется махнуть на всё рукой, но меня удерживает договорённость с Костей.

Май 2002

Летали в Париж на съёмку. Я взял с собой Ю, разумеется, за свой счёт, то есть за деньги, причитавшиеся мне в качестве гонорара. Работали напряжённо, трудно. Влад продолжает снимать что-то невнятное. У него совершенно отсутствует ясная картина того, что представляет собой фильм в целом и каждая сцена отдельно. Удивительно, что он считает себя режиссёром. Он снимает обрывочные картинки. Из них можно будет собрать клип, но никак не художественный фильм с гладко выстроенным сюжетом. Что касается Кости, то он по-прежнему не умеет организовать рабочий процесс. Съёмка на кладбище Сен-Женевьев оказалась убийственной: жарища стояла ужасная, работали без перерыва, Юля Ромашина чуть ли не с ног падала от усталости и головной боли. Мне ужасно жаль её. Она держится спокойно, но видно, что работать в нашей «команде» ей тяжко. По сути, ей нечего играть. Я предлагал переписать диалоги, но Костя против.

Само кладбище не произвело на меня никакого впечатления, хотя я слышал о нём очень много. Обыкновенные могилы. Кое-где воздвигнуты монументы, но величественными их не назовёшь… Меня же потрясло надгробие Рудольфа Нуриева. Это подлинное произведение искусства. Такое впечатление, что его создавал автор, пришедший к нам из времён античного Рима. Могила покрыта ярким ковром, и создаётся полное впечатление, что этот ковёр настоящий, хотя в действительности он сделан из камня и выложен мозаикой, от которой создаётся абсолютное ощущение вытканной фактуры. Говорят, что Нуриев коллекционировал дорогие ковры, поэтому надгробие оформлено именно так…

Пару дней удалось отдохнуть, побродить по Парижу в собственное удовольствие.

На Монмартре зашли погреться в неприметную церквушку, приютившуюся между трёхэтажными жилыми домами. Посидели недолго, разглядывая витражи, гадая, настоящее ли это цветное стекло, или же просто раскрашенное лаком. Когда собрались уходить, обратили внимание на каменное изваяние ангела возле дверей – то была девушка с кувшином, одетая в монашескую ризу и сложившая за спиной огромные крылья. Рассматривая лицо скульптуры, я сказал Ю: «Мне хочется поцеловать её». Ю согласилась со мной. Черты каменного образа были столь удивительно мягки, нежны и величественны одновременно, что пробудили с моём сердце тот безмолвный и невыразимый восторг, от которого обычно слабеют ноги. Это восторг сродни физическому желанию соединиться с женщиной, разве что в данном случае хотелось не проникнуть в статую плотью, а слиться с её формами, прикоснуться руками или щекой к её холодной щеке и раствориться в ней. Должно быть, это и есть то, что творит истинный гений художника, истинный Творец, – покоряет зрителя, покоряет его душу и тело, пробуждая желание ощутить всем существом единение с линиями произведения искусства.

В последний день рано поутру я отправился с камерой поснимать немного Париж для себя – вдруг пригодится? Могли ограбить, но я старался не думать об этом. Безлюдные улицы манили.

Вернувшись в Москву, твёрдо решил уйти с фильма, но всё же ещё один раз принял участие в съёмке. Ездили в казино. Как всегда, никто ничего не знает, всё решается на бегу: «Ты сними отсюда, а теперь отсюда», будто мы репортаж делаем, а не постановочный фильм.

На днях позвонила Наталья Сергеева с предложением быть у неё на телепрограмме оператором-постановщиком. Обещает приличные деньги. Посмотрим. Пока все только обещают хорошо платить, но на деле дают гроши, а то и вовсе ничего не дают.

Июль 2002

Звонил Монаков, выразил недовольство по поводу того, что я совершенно не затронул в сценарии работу Кладо «Философия насилия». Я честно ответил ему, что работа очень неубедительна, кроме того, высказанные Кладо взгляды противоречат моим, стало быть, я об этом писать не намерен. Монаков обиделся.

Объявился Игорь Мельников, сказал, что решил заняться продюсерством и просил меня помочь одной балетной труппе

сделать рекламный ролик. Балетной труппой руководит Костя Матвеев, с которым я, как оказалось, встречался ещё в балетном училище. Он, конечно, повзрослел, но голос у него такой же мягкий, как прежде, не заматерел. Встретились, побеседовали, повспоминали общих знакомых, в том числе и Таню Расторгуеву. Она ушла из Большого театра, вышла замуж (если Костя ничего не путает) за какого-то богатея, ездит на всякие презентации и концерты, изображает из себя светскую даму. Вообще-то эта роль для неё. Танюша всегда тяготела к кружению возле знаменитостей.

Съездил, отснял танцоров Кости, но на монтаже столкнулся с огромной проблемой – несинхронизация звука. С каждым танцем мучительно работал часа по четыре. Это не лезет ни в какие ворота, изнуряет жутко. Завершу эту работу и больше ни за что подобное не возьмусь.

Сентябрь 2002

Был у Стрелецкого. Он сказал, что к нему уже в который раз приходят кинорежиссёры, хотят снять фильм по его книге «Мракобесие». Спросил меня, не возьмусь ли я за сценарий. Я взял несколько дней на раздумье – книга сложная. Перечитал её, согласился, но уверенности нет.

Встретился с режиссёром и продюсером. Чего они хотят, я не очень понял. Много слов «около» и ни одного конкретного.

Октябрь 2002.

Продолжаю работать над «Мракобесием», консультируясь со Стрелецким, открываю много интересного про СБП.

Звонил режиссёр и сказал, что есть приказ по Мосфильму о запуске нашего фильма в студии Наумова. Фильм запустили на основании первой серии, которую я сдал ещё до отъезда в Венецию. Но больше никаких подвижек нет, договоры не подписаны, денег не платят. Жду и работаю без остановки.

Декабрь 2002

Наконец-то подписали контракт на сценарий «Маркобесия», оговорили сумму гонорара. Впервые у меня на руках есть договор на хорошие деньги и что главное – официальные деньги. Но вот что смешно: оказывается, картина до сих пор не в запуске, то есть режиссёр безбожно врал всё это время.

От работы оператора-постановщика у Сергеевой на её программе «Цех» я отказался. Там полный раздрай, ничего не делается, хотя разговоров – изобилие. Думаю, что они сляпают одну передачу и зачахнут (это в лучшем случае, а в худшем

вообще ничего не сделают). Сосватал им в качестве оператора Игоря Каверина. Он очень доволен, для него это первый опыт профессиональной работы.

Январь 2003

Мне выдали деньги за первую серию. Получилось смешно. Мы возвращались с «Мосфильма» после очередных переговоров, сели в машину продюсера, он открыл свой портфель. Там лежали две тысячи долларов мелкими купюрами в рублях. Очень много купюр. Я пересчитывал их снова и снова, сбивался и опять пересчитывал. Деньги рассыпались вокруг меня, я сидел в этой куче, сгребал их, пытался раскладывать ровно, чтобы не потерять счёт. Словом, сцена ещё та!

Март 2003

Творческая группа «Мракобесия» закончила своё существование. Продюсер, похоже, просто заныкал все деньги, никому ничего не платит, водит за нос. Директору такое состояние дел надоело, он ушёл. Разумеется, ушли и остальные. Посмотрим, как будут складываться дела с этим сценарием дальше. Я добавил ещё пару сцен и несколько диалогов. Удивительно, что и в этот раз у меня, несмотря на подписанный договор, не получилось нормально поработать. То есть я-то всё выполнил, а вот плату за сделанную работу так и не получил.

Апрель 2003

Ездил с Саней Тумаховичем в Ростов-на-Дону. Снимал осетровое хозяйство. Очень сильное впечатление от того, как рыбе делают кесарево сечение и выливают из неё икру. Впервые вкушал чёрную икру ложкой из тазика. Оказалось, что много её не съешь, мне удалось одолеть три густо намазанных бутерброда. Ещё два я съел через пару часов на банкете. И всё – насытился.

Это осетровое хозяйство принадлежит сейчас местному табачному королю. Ему же принадлежит и клуб «Эдем», где мы остановились. «Эдем» вовсе не отель, это заведение, где снимают номер на час-два, приводят женщин; всё оформлено со вкусом, очень качественно. Я в таких местах никогда прежде не бывал. Ростов вообще удивил меня качеством ресторанов, всё очень дорого, но стоит того. К сожалению, этого нельзя сказать об осетровом хозяйстве – оно выглядит совершенно заброшенным, неухоженным, совдеповским в худшем смысле этого слова. Меня это поразило – всюду мусор, какая-то ржавая техника, облупившиеся стены домиков. Живут на чёрной икре, но выглядят нищими.

Май 2003.

Закончил «Юхаху». Гора с плеч. Не думал, что справлюсь. Получилось, конечно, не то, что задумывалось первоначально, но нельзя было бросить эту киношку. Надо было вытянуть всё возможное из наснятых картинок, сшить их воедино каким угодно способом.

Актрисы и режиссёр

И вот «Юхаха» готова. Она такова какова есть и теперь не может быть другой – шутка, серьёзная шутка на тему смерти, секса и судьбы.

Июль 2003

Летали с Нгуеном в Новосибирск, снимали интервью с Александром Карелиным. Нгуен задумал сделать документальный фильм о Карелине, но опять внятной идеи у него нет.

Февраль 2004

Сегодня позвонила незнакомая дама, спросила, может ли она поговорить «с господином Андреем Ветром». Это оказалась Дильбар Николаевна Кладо, внучка того самого Кладо, о котором я писал сценарий. Она нашла мои статьи о Кладо на сайте «Литроссии», дозвонилась в редакцию, и Огрызко дал ей мой телефон. Она хочет к столетию Кладо сделать документальный фильм и уже отправила Льву Николаеву (!) свою заявку на сценарий.

В очередной раз убеждаюсь, что мир непоправимо тесен. С Николаевым она знакома давно, работала с ним в одной студии. Похоже, судьба опять хочет свести меня с этим человеком. Но у меня нет ни малейшего желания работать с ним. Слишком уж долго он мурыжил мне голову проектом «Части целого». Я ведь из-за того проекта ушёл с Российского ТВ, а Николаев не дал мне даже оклада! Собственно, из-за Николаева и начались мои мытарства без постоянной работы.

Ноябрь 2005

Ещё одна съёмка, опять на другом конце города. Четыре часа работы. Попал на съёмочную площадку фильма «Параграф 77», где занято множество сегодняшних скороспелых «звёзд». Смотрел на них и не мог избавиться от ощущения, что всем им несказанно скучно, что роль никого не интересует, что они согласились только из-за денег. Раньше меня бы сильно огорчило такое зрелище: я всегда болезненно переживал равнодушие к

кинопроцессу. Однако теперь остался безучастен к увиденному: не интересно им – пусть, снимают-то очередное говно. Жаль только этих молодых, потому что не любят они своего дела, не радуются ему или любят, но соглашаются на «такое».

Моя задача – сделать ознакомительный ролик для фирмы, которая в рекламных целях втиснула в фильм цифровой player, и эту игрушку показывают крупным планом. Обыкновенный product placement.

Ехал домой умиротворённый и в каком-то смысле счастливый. Обещали заплатить 200 долларов за съёмку и столько же за монтаж материала, но пока за съёмку не заплатили ни рубля. Я не дёргаюсь, потому что все материалы у меня на руках, без оплаты я ничего им не дам. Для сравнения: парень, читавший в кадре текст для моего клипа, получил за съёмку тысячу долларов. Работал он в общей сложности минут пятнадцать.

***

Витя, пригласивший меня на съёмку клипа, тянул с деньгами, но очень хотел получить от меня снятые материалы. Наконец мы встретились в метро, он воровато оглядывался, сунул мне две сотенные бумажки, просил поспешить с монтажом. И тут выяснилось, что ему нужен не просто отчётный клип, а рекламный продукт, настоящий promo о фильме и том самом цифровом проигрывателе. Витя сказал, что мне дадут кадры из фильма и т. д. На всё это я показал фигу. За двести долларов можно только от отчаянья делать рекламную продукцию. «О чём был первоначальный разговор, то я и буду делать». Он неохотно согласился и признался, что хочет уйти из этой фирмы, но без моего клипа ему не выплатят денег.

Через неделю я всучил ему готовый материал, получил деньги. На том мы распрощались.

Ещё через пару дней позвонила какая-то дама, стала требовать, чтобы я вставил сцены из фильма и увеличил объём клипа. «За пятьсот долларов вы могли бы и посговорчивее быть», – ворчала она. И тут я получил возможность подробно расспросить её о моей оплате. Оказалось, что за съёмку мне полагалось 400 долл., а за монтаж 500. Легко подсчитать, сколько положил себе в карман Витя. А сколько положила в свой кошелёк эта дама? На каждом уровне идёт своё отворовывание из мешка бешеных денег – чем выше уровень, тем берут больше, чем ниже статус сотрудника, тем скромнее он ворует. Только непосредственный исполнитель не может ничего украсть.

Сентябрь 2006

Ездил в ЦОС ФСБ к Сергею Игнатченко. Продолжается прежняя история: сценарий им нравится, а вот на студию они не хотят меня вывести. Пришлось настоять. Познакомили меня с Кавориным, который делает «Ментов». Оказалось, что он тоже окончил МГИМО, но факультет журналистики и выпустился годом раньше меня, учился вместе с Алексеем Черкашиным.

Надеюсь, в ближайшее время встречусь с ним в спокойной обстановке для нормального разговора. Если получится, то начну работать в кино – сценаристом. А дальше видно будет.

С Игнатченко ситуация мне совсем непонятна. Они хотят, чтобы я работал над сценарием, который я условно называю «Рыцари». Но почему-то не делают ничего, чтобы я бы начал работать официально, то есть начал получать деньги за мою работу. «Ты его напиши, – говорят, – а мы дадим его Станиславу Говорухину».

Сценарий сложный, мне нужна настоящая помощь с их стороны, множество подсказок, но они так работать не умеют. Стрелецкий понимал, что нужно для книги, а они не понимают. На такой сценарий нужен госзаказ. Они хотят показать всю сложность работы контрразведки. Мне приходится всё буквально из пальца высасывать. Почему же ЦОС не делает ничего в этом направлении?

Ноябрь 2006

С Кавориным и его студией ничего не получилось. Они хотят делать откровенную дешёвку и не скрывают это. Просили меня написать сценарии о реальной оперативной работе ФСБ, а потом стали говорить, что для их студии это скучно, что им нужен детективный узел, нужна динамика. Оперативную работу они представляют только в виде перестрелок.

Март 2007

Пытаюсь разобраться – что со мной происходит. Не могу ни на чём сфокусироваться, мысли разбегаются, но в то же время вроде бы вертятся вокруг одного и того же: «Что делать дальше! Как быть?»… Я чувствую себя ненужным. Сколь ни отгоняй это чувство, оно оказывается сильнее меня – всё время возвращается и неторопливо грызёт меня.

Чего я хочу? Ответ ясен – работать. Но ведь я работаю, много работаю, серьёзно работаю… Но бесплатно. А мне хочется, чтобы мне платили за мой труд. И это «хочется» меня убивает. Я уже не способен вернуться к тому состоянию, когда я «литературничал» просто для себя. Превратившись в профессионала, я утратил нечто очень важное – свободу. То есть я и так свободен, никто

меня не принуждает писать ту или иную книгу. Но свобода моя заключалась в том, что я не ждал абсолютно никакой отдачи – ни от читателя, ни от издателя. Теперь я жду, и ожидание превратилось в мои оковы.

Что мне мешает сейчас закончить сценарий «Рыцарей»? Или превратить этот материал в книгу? Мешает то, что эта тема сейчас меня не интересует. Я могу сосредоточиться на ней лишь в том случае, если это будет заказ: «Надо, Андрей, ты должен это сделать!». То есть я бы давно завершил сценарий, будь это оплачиваемая работа. Но если эта работа теперь придёт, я уже не уверен, что справлюсь с ней. Слишком долго ждал. Перегорел.

Чтобы превратить «Рыцарей» в самостоятельное произведение, надо выудить какой-то особый ракурс этой темы, а я такого ракурса не вижу. О спецслужбах я сказал всё, что хотел сказать: три книги в соавторстве со Стрелецким и одна моя книга о разведке. Тема исчерпана. Теперь пойдут только перепевы. Стало быть, тему надо закрывать.

Апрель 2007

Только что повесил телефонную трубку. Звонили из компании, которой нужен телеоператор. Расспросили обо всём, пригласили на собеседование, затем вдруг спохватились и задали очень важный вопрос: «Сколько вам лет?». Узнав, что мне 47, извинились, потому что они берут только до тридцати. Ни опыт, ни профессия их не интересует, они ориентируются прежде всего на возраст. Впервые мне отказали из-за моего возраста. Дискриминация.

Август 2007

В конце месяца был звонок из кинокомпании «Эхо». Генеральный директор Владимир Павлович Шмаков предлагает работу, хочет, чтобы я писал сценарии для их сериалов. Он вышел на меня через Игнатченко.

Встретились, поговорили. Шмаков произвёл на меня странное впечатление. Он весь бурлил от восторга, рассказывая о своих планах и о телевизионных фильмах, расхваливал «Тайную стражу», которую они закончили недавно. Я видел несколько серий, поэтому не разделяю его восторгов. «Хватит вам над книгами корпеть, надо деньги зарабатывать. Приходите к нам, вы нам очень нужны. Талантливый и с таким опытом!» – агитировал он. А меня агитировать не нужно. Раз платят деньги, я готов работать.

Взялся за сценарий решительно, но без энтузиазма.

Сделал «вчерне» первую серию. Студия подписала со мной

договор. Буду получать шестьдесят тысяч рублей за каждую серию! Такого мне и во сне не привиделось бы. Когда подписали договор, Шмаков сказал: «Теперь идите получать аванс». Я кивнул. Шмаков удивился. «Вы меня не поняли? Вам сейчас деньги дадут!» – «Я понял. Сейчас получу аванс». «Шестьдесят тысяч рублей, Андрей!» – «Да, да». Он оторопел: «Вы не понимаете? Вам сейчас дадут деньги! Не вижу радости на вашем лице». Он ждал, что я буду прыгать и кататься по полу от радости, и моя невозмутимость вывела его из равновесия. Внутри у меня всё ликовало, я и впрямь готов был танцевать, однако показывать, насколько они меня осчастливили, я не мог. Сдержался. А он ждал, что я начну сиять от счастья.

Сентябрь 2007

Работаю без остановки. Сценарий получается «не очень». Постоянно заставляют меня переделывать. Шмаков требует одного, Хван делает поправки в другую сторону, Шмаков опять возвращает нас в прежнее русло. Тексты режут беспощадно, хорошие диалоги упрощают до примитива. Я понимаю, чего они добиваются, и соглашаюсь, хотя их требования идут вразрез со всеми моими принципами. Меня позвали, чтобы я привёл их задумку в соответствие со спецификой контрразведывательной работы, но сюжет задуман так, что он в основе своей порочен. Я начинаю аккуратно вводить туда нужные элементы и удалять глупости, а мне бьют по рукам: «Так нельзя, у нас есть основа, от которой мы не можем отступить ни на шаг».

Параллельно делаю фильм для Мирзабековой. Эта работа из категории совсем неудобоваримой: изобразительный ряд отсутствует напрочь, есть только фотографии, но их тоже не хватает, чтобы перекрыть закадровый текст.

Октябрь 2007

В последние дни сентября угодил в больницу с воспалением лёгких: продуло кондиционером в кабинете у Шмакова. Свалился за один день. Пролежав в больнице пять дней, выписался «под собственную ответственность», так как врачи ни разу не подошли ко мне за это время, только сёстры делали уколы в задницу, а послушать, что у меня там с хрипами никто не удосужился ни разу. Уникальное у нас медицинское обслуживание.

Вернулся домой, пью сок из мёда и лука, настойку из полыни, лимона и чеснока, активно занимаюсь дыхательной гимнастикой. Состояние улучшается быстро.

Сразу сел за монтаж фильма о Мирзабекове. Сроки поджимали, но я справился с задачей. Наталья Владимировна

довольна. Девятнадцатого состоится показ фильма в Институте молекулярной биологии.

***

Самочувствие неважное. Сонливость не отпускает. Трудно делать зарядку – спина болит.

Отношения с компанией «Эхо» свелись к нулю. До больницы я сдал им шесть серий из двенадцати. Деньги получил только за первую серию. Прикрываясь моей болезнью, они отдали сценарий делать каким-то другим сценаристам (якобы сразу нескольким студентам и якобы за мизерные деньги). Хотят, чтобы я взялся за «Тайную стражу 3». Сомнительная затея. Надо подумать, соглашаться или нет. Мне не хочется. Шмаков опять долго разглагольствовал о кино, опять расписывал мне радужные перспективы.

Апрель 2008

Детский проект для «Бибигона». Будет ли?

Не загонят ли меня они? Трудно будет, дышать не останется времени, но отказываться не хочу, потому что надо вырваться из-за стола, надо заставить себя шевелиться, надо на время запустить механизм иного мышления. Мои поршни и шестерёнки работают уже в холостом режиме. Нужно срочное вливание новых впечатлений, новой энергии, нового ритма.

Придётся летом не выезжать из Москвы.

Май 2008

На «Бибигоне» очень трудно. Ритм бешеный, отдыхать не успеваем, работаем без выходных. Светлана обещала мне два свободных дня, но видно, что обещание останется обещанием. Люди интересуют её только в качестве механических работников, об их проблемах она старается не помнить.

Тревогу вызывает у меня прозвучавшее несколько раз пожелание Светланы делать «покреативнее». Слово «креатив» нынче в большом ходу, но никто, кажется, внятно не понимает, что оно обозначает. Рваный монтаж, заваленная набок камера, мелькание пузырьков и огоньков в качестве спецэффектов – это всё и есть «креативность».

Мы снимаем замечательных детишек, некоторые поразили меня до глубины души. Их родители говорят об удивительных вещах, преподаватели поражают меня затрагиваемыми вопросами. Но Света настаивает, что нам не нужны серьёзные разговоры. У нас в руках уникальный материал, эти дети могут служить наглядным примером для своих сверстников и для их родителей – кем можно стать, кем можно быть. Но Светлана

боится слов, боится разговоров, она жаждет мелькающих кадров, ей нужна «креативность». Она убеждена, что серьёзный подход отпугивает зрителя… Не хочу продолжать, потому что через месяц начнётся монтаж, и мне будут выворачивать руки, принуждая меня делать пустышку.

***

Отснял двенадцать передач и отказался от дальнейшей работы. Теперь пусть делают то, что им хочется. Света не скрывает, что ей нужна развлекаловка…

Одним словом, я больше не работаю на неё. Вернулся с последнего концерта и уже по дороге домой узнал, что завтра с утра очередная съёмка. Сил нет. Любой нормальный человек сломается, работая с утра до ночи каждый день, не имея ни единого выходного. И ведь вся работа держится на честном слове, никаких договоров не заключено. Так было на «Русских горках», так было у Льва Николаева в МТБУ. Никаких гарантий.

Я приехал домой, взвесил все «за» и «против» и позвонил Светлане. Мой уход ошеломил её, но она выдержала удар. Теперь я свободен от этого бремени. Свобода превыше всего.

Июль 2008

Встреча в офисе Сергея И. Офис находится в каком-то невысоком здании, без вывески. В кабинете на стенах висят всевозможные вымпелы спецслужб. Звонок в его мобильном телефоне – как переговоры в рации (я даже не сразу понял, что это мобильник). Словом, всё указывает на то, что у него тесные отношения со спецслужбами, и ему нравится создавать ореол таинственности вокруг себя. Но кто он такой, я так и не понял.

Были Михаил Самохвалов, Сергей Маховиков и ещё какие-то люди. Они обсуждали темы будущих сценариев. Что я там делал, не могу понять. Какая мне отведена роль?

Сергей Маховиков делился своими впечатлениями о съёмках в фильме «Мы из будущего», говорил, что сильно сомневался, браться ли за роль. Я не смотрел этот фильм, не знаю, о чём речь.

Август 2008

Сегодня звонил Слащинин. Он дважды был у Игнатченко. Первый раз вроде бы договорились о чём-то, второй раз он поехал к нему с Говорухиным-младшим, но Игнатченко повёл себя так, будто Центру общественных связей ФСБ вообще нет дела ни до «Рыцарей», ни до иных кинопроектов о контрразведке. Сначала обещали нам письма поддержки, затем вдруг стали говорить, что они ничего не могут.

Октябрь 2008

СМ зазвал меня на «Мосфильм», на судию «Стелла». Опять разговоры о сценариях. Вроде бы всё серьёзно, но бумаг пока никаких не подписали. Руководитель студии возглавляет какую-то структуру в Госкино. Не могу понять, чего он хочет. Речь идёт о боевике, и это единственное конкретное требование из всех высказанных. От меня хотят немедленного сценария. Их поджимают сроки, надо уже вчера было запустить фильм, но денег платить не хотят. «Позже, позже», – это я слышу почти всюду. Все почему-то думают, что мне просто нравится работать, что я готов сочинять сценарии и книги ради удовольствия и что деньги мне не нужны. Всем деньги нужны, а мне не нужны. Откуда такое космическое «заблуждение» в мой адрес? Стрелецкий однажды спросил меня, когда я пожаловался, что с продаж моих книг я совсем ничего не получаю: «А зачем тебе деньги?»

Январь 2009

Ездил в МХАТ встречаться с МС и ЛБ. Он зовёт работать над сценарием «Спираль». Некий высокопоставленный чиновник написал повесть об экспедиции из Ирака на территорию древней Булгарии. ЛБ сказала, что повесть слабенькая, без сюжета, не для кино. Обсуждали долго, что нужно для сценария. Поскольку меня привлекают к сценарию по просьбе Игнатченко (то есть за всем стоит ЦОС ФСБ), это означает, что в сюжете о событиях десятого столетия каким-то образом должна появиться российская контрразведка, то есть надо соединить повесть о дремучем прошлом с каким-то современным сюжетом, иначе у ФСБ нет снований для продвижения сценария. Но каким образом увязать историю десятого века с нашим временем и контрразведкой? Задача, мягко говоря, трудновоплотимая. МС сказал, что они бьются над этим сценарием уже два года – безрезультатно.

Я обещал подумать, но предупредил, что у меня сильно болят глаза. Придётся подождать. Капли в глаза ежедневно, три лекарства по три раза в день. Не помогает. Терплю. Глаза пугают. Вот уже двадцать лет рецидивирующий иридоциклит.

Февраль 2009

Начал работу над сценарием. Нелегко. Повесть, которая лежит в основе сценария, не имеет сюжета. Я должен, во-первых, сочинить этот сюжет, и во-вторых, придумать вторую сюжетную линию – современную, о контрразведке. Фактически я должен написать совершенно новое произведение. Сроки сжатые, деньги

(по меркам сегодняшних заработков в кино) невелики. МС предупредил сразу, что мне заплатят только двенадцать тысяч долларов за двенадцать серий. Для меня же это – огромная сумма. Отказываться не могу и не хочу. Делаю очередную попытку прорваться в кино. Вот только зачем? Делать в нынешнем российском кинематографе нечего, лишь ради заработка горбатиться.

Март 2009

Начинаю уставать. Третий раз переделываю не только сюжетные повороты, но и суть всей истории. Сама повесть – никакая, зацепиться не за что, из пустого невозможно что-то вылепить. Сочиняю всё с нуля, пишу абсолютно новую книгу, а мне всё говорят: не так, не туда, нужно иначе, но никто не подсказывает, в какую сторону двигаться. Вроде бы интересное дело, однако падающие на мою голову замечания утомляют, а иногда вообще выдёргивают почву из-под ног. Устаю от разговоров. МС таращит глаза, будто взглядом раздавить хочет, и требует нового решения. «Какого решения? Что тебе нужно?» – спрашиваю. «Не знаю». – «Что тебя не устраивает? Захват самолёта? Мне он самому не нравится, но ведь ты и Сергей потребовали от меня этого». – «Да, мы настояли». – «Могу убрать, но тогда всё надо менять принципиально». – «Надо подумать». И вот думаем. О чём?

Трудно. Пытаюсь наполнить сценарий глубиной, размышлениями, а меня бьют по рукам, отрезают язык.

Двадцать с лишним лет назад Росселини сказал в интервью, что его пугает тотальная развлекательность кинематографа. Как он был прав! И что бы великие режиссёры тех лет сказали о нынешнем кино? Да и средней руки режиссёры тоже ужаснулись бы. Любой второсортный фильм 1960-1980-х годов был глубже всех нашумевших фильмов последнего десятилетия. Ничтожность, примитивность, серость – это первые определения, которые приходят в голову, когда речь заходит о нынешнем кинематографе и нынешней литературе.

Поголовная грамотность убивает искусство. Чем больше «грамотных», то есть умеющих читать и писать, тем (страшный парадокс!) ниже уровень культуры. Причина проста: все эти «грамотные» убеждены, что способны понимать искусство и создавать шедевры. Отсюда катастрофически разрастающиеся пошлости, выдаваемые за произведения искусства. Примитив заполняет собою всё без остатка. Океан примитивных дельцов ворвался в духовное пространство, как цунами, и сокрушил небольшой и уютный мир творчества.

***

МС познакомил меня с СЗ, которого он пророчит в режиссёры «Спирали». СЗ произвёл на меня странное впечатление. Разговаривали долго. СЗ рассуждал разумно, подробно объяснял, чего бы ему хотелось и что не нравится (а не нравятся главным образом шпионские игры, то есть то, ради чего сценарий затевался, и то, откуда проистекают все наши трудности). Ни о чём конкретном мы не договорились, но одну сидевшую у меня в голове мыслишку СЗ поддержал. Теперь могу воплотить её в сценарии, хотя это означает очередную переделку.

Через несколько дней опять встречались с СЗ, теперь на «Мосфильме». Он опоздал на два часа! И за это время ни разу не позвонил! Я уже оделся, чтобы уйти, когда он вошёл и невозмутимо поздоровался. Виноватым себя он не чувствовал, не извинился, лишь развёл руками: «Вот такое у нас движение в Москве». Опять говорили, опять я выслушивал десятки бредовых предложений. Часа четыре они прессовали меня своими идеями, в которых с первого взгляда видны все прорехи, вся чушь, и мне приходилось по пунктам объяснять, почему нельзя так и нельзя эдак. Они соглашались быстро. «Да, ты прав, но мы думали – а вдруг…», – кивали, искренне огорчались. Удивительно, что хотят они вроде бы серьёзное кино, а предлагают такую откровенную халтуру, только бы удовлетворить собственную прихоть.

«Зачем ты хочешь изменить что-то ещё в сценарии? – обращаюсь к МС. – Я больше ничего исправлять не стану. Если хочешь, дай мне конкретные указания, прямо по тексту напиши своей рукой требования, я выполню их». – «Я не могу дать никаких указаний. Я не сценарист и ничего в этом не понимаю». – «Но ты же продюсер! Ты должен одобрить или не одобрить сценарий, а не кто-то другой»… И всё в таком духе, всё по кругу. Нет сил работать с такими людьми. Да что там работать – общаться с ними равносильно самоубийству, это потеря самоуважения.

Хорошо хоть, что удалось выдавить из них часть денег. Но всю сумму Миша отказывается платить. Требует ещё «что-нибудь исправить».

Автор повести присутствовал на наших обсуждениях только один раз. Меня удивляет такое отношение: ему будто всё равно, будет снят фильм или нет. Он рассказал, что сценарием заинтересовался заместитель директора ФСБ: «Это мне нравится. Это серьёзно».

Май 2009

Денег за «Спираль» до сих пор не выплатили полностью,

задолжали мне добрую половину. И никаких угрызений совести у них нет. Форменное свинство. Сначала МС уверял меня, что денег у него нет. «Но ты сказал, что деньги на сценарий выделены, поэтому я и согласился работать», – напоминаю ему. МС начинает юлить, находит другое объяснение, признаётся, что хочет придерживать меня на поводке: «Если потребуется сделать какие-то изменения в сценарии, а я выплачу тебе оставшиеся деньги, то как я заставлю тебя потом работать?» Этот человек не знает, что такое честность, поэтому не верит в честность других. У меня нет рычагов воздействия на него. Остаётся забыть обо всей этой истории. Деньги для меня немалые, но ничего не поделать. «А как же договор? Мы же подписали договор!» – не унимался я. «Договор – это всего лишь бумажка. Можешь подтереться им. Мы закрываем нашу студию». МС и не думал платить мне за работу. Он изначально занизил сумму гонорара, а теперь заныкал ещё и половину обещанного. Впрочем, я всё равно рад, ведь для нас полученные шесть тысяч долларов – колоссальная сумма.

Июль 2009

Володя Черномор починил мне видеокамеру. Возвращаясь домой, я уже чувствовал её влияние на меня, она гипнотизировала меня, навязывая какие-то образы, ракурсы. Получается, что мозг мой посадил под замок мысли о любых съёмках (даже чисто гипотетические размышления), потому что камера не работала. А теперь я мысленно уже наслаждаюсь процессом съёмки, хотя нет никаких замыслов. Засёк себя на том, что, разглядывал пассажиров в трамвае так, как если бы смотрел через видоискатель камеры, оценивал их лица, падавший из окна солнечный свет и т. д. Я уже творю…

С Володей мы не виделись лет десять. Он ничуть не изменился. Заговорив о возрасте, он сказал: «Мне семьдесят, а тебе пятьдесят, это огромная разница. Вспоминаю себя в пятьдесят и вижу, насколько я был другим, энергичным оптимистом». А я помню, что и десять, и двадцать лет назад он говорил о том же, что и сегодня: сетовал, что «затягивают гайки», что всюду обманывают, что творческий человек не может свободно дышать, что нужно срочно уезжать за границу и т. п. Разница только в том, что сейчас он пишет «стихи». Он и раньше «грешил» сочинительством, но придуманные им истории были из области чёрного политического юмора, а теперь он превратился в лирика. Но он не поэт, примитивный рифмоплёт.

Май 2010

Манхэттенский фестиваль документальных фильмов взял

мою «Красную Силу» для показа.

***

Снимаю «Линию наготы». Ищу персонажей. Мне нужны фотографы и художники, нужны позирующие им девушки. При обилии тех и других оказалось, что найти с ними контакт не так уж просто. Большинство не желает даже обсуждать возможность съёмки.

***

Познакомился с Олегом Торопыгиным. Снимал в его мастерской, как он пишет обнажённую модель, и поеду ещё раз. Интересный художник. Позировала Лена Хованская (поэтесса, как сказал мне о ней Олег).

***

Опять снимал у Олега. Позировала Женя. Странное она произвела на меня впечатление. Она обаятельна, когда молчит, почти неотразима в своей задумчивости. Но в разговоре сразу становится неестественной, какая-то напряжённость появляется в ней, улыбается искусственно, как большинство женщин с комплексами.

На мои многочисленные предложения фотографам принять участие в моём фильме «Линия наготы» отозвалось лишь несколько человек. Лично встретился только с Ирой Семёновой (сидели в шумном кафе «Вокзал») и Анатолием Калугиным (у него дома). Толя сказал, что ему интересна моя задумка, обещал поговорить со своими моделями. Людмила Илмас согласилась сразу, но выездная сессия в пять утра на Лосиный Остров, о которой она говорила, не состоялась из-за дождя. Жаль такой упущенной возможности.

Дважды снимал в студии Калугина. Там неудобно, потому что студия – обычная комната, лишь половина которой выделена под съёмку. Приходится работать фактически с одной точки, отойти подальше и взять удобный ракурс нет возможности, из-за чего кадры неуклюжи и однообразны. Надеюсь, на следующей неделе выберемся в парк. Зато девушки замечательны, полны желания, снимаются в своё удовольствие, а не за деньги.

Что касается меня, то я заставляю себя работать, чтобы моя депрессия не убила меня. Или это не депрессия, а что-то другое? Никогда не было мне так плохо. Меня душит внутреннее равнодушие, не хочется ничего. Я перестал мечтать, перестал желать, перестал надеяться. Раньше силы били через край, сейчас их нет. Ничто не зажигает меня. Понимаю, что работать надо, заставлять себя надо, пока могу что-то, иначе – гибель. На съёмках чувствую себя так, словно никогда не держал камеру в руках, кадры выстраиваю плохо, душевного подъёма не чувствую

никакого. Равнодушие похоже на неодолимую усталость. Если бы не равнодушие, я бы испытал страх от моего состояния.

Когда отозвались первые фотографы, я вроде бы ожил, забрезжило что-то впереди. И вот опять никто не звонит. Продолжаю рассылать письма, уговаривать, хотя сам уже не верю в фильм и в себя. Невозможно растрачивать себя на уговоры. Невозможно упрашивать снова и снова.

***

Впервые у меня есть своя музыка! Она написана специально для «Линии наготы».

Дело было так. Я дал объявление в Живом Журнале: ищу композитора для документального фильма с нулевым бюджетом. Откликнулось человек пять, бросили мне ссылки на свои сайты. У всех было что-то интересное, но понравился только Максим Алексеев, он занимается профессионально музыкой для фильмов и телевизионных передач.

Максим попросил меня прислать ему черновой материал: интервью и какие-нибудь сцены. В тот же день он дал окончательный утвердительный ответ. Мы договорились, что будет главная тема (лирическая, любовная) и несколько фоновых. Поскольку я не смыслю ничего в музыкальной грамоте, то объяснял ему всё на пальцах. Про музыкальную тему для заглавия фильма просил примерно так: «Нужно, чтобы музыка накатывала из тишины и должна состоять как бы из искрящихся песчинок. Затем всплеск, почти взрыв звука, а после этого всё будто рассыпается иголочками, и они куда-то медленно улетают, искрятся и затухают». И вот чудо! Максим в тот же вечер прислал мне то, что я хотел. За неделю он обеспечил меня музыкой полностью.

И ведь всё это бесплатно! Максим написал у себя на сайте, что это – благотворительный проект.

О, как я был счастлив!

Новые времена, новые возможности. Мы даже не виделись с Максимом, не разговаривали ни разу, но сработались так, словно много лет трудились бок о бок. Всё точно и красочно. И щедро с его стороны.

Июнь 2010

Таня Гордеева предложила мне списаться с её коллегой по танцам. Её зовут Даша Бузовкина. Она согласилась на мои довольно абстрактные предложения участвовать в фильме. Мы встретились на Киевской. Даша мне понравилась, но было во мне нечто тяжёлое, нечто пугающее меня самого, нечто удручающее, что мешало мне общаться. Даша готова участвовать в моём

фильме, а я понимаю, что не готов участвовать в нём. Какой ужас!

Договорились с ней о фотосессии ню. Она уже снималась обнажённой и показала мне несколько фотографий.

Вечером я условился обо всём с фотографом, но буквально через час после этого позвонила Даша и попросила перенести съёмку на другой день. В другой день фотограф, с которым мы договорились, не мог, он уезжал из Москвы (собственно, он уже сегодня уехал бы, но остался только по моей просьбе, чтобы завтра утром фотографировать Дашу).

Не терплю таких обманов.

Сентябрь 2010

Письмо из Вашингтона: «Здравствуйте, Андрей. Я сегодня посмотрела «Линию Наготы» и абсолютно влюбилась в этот фильм. Удивительно всё красиво снято, с такой нежностью и спокойствием всё выдержано и рассказано, что я абсолютно покорена. Мне очень нравится что с разных точек зрения, что не смотря на присутствие автора право выбора остаётся за зрителем – право влюбиться самостоятельно.

Мило, что девочки с таким надломом о личном во всеуслышание…

Я думала о нашем разговоре про творчество. Я как-то эту мысль вынашивала и поняла, что не согласна с тем, что «художник – человек неудовлетворенный». Скорее, человек одарённый видением чувствовать дисбаланс. Это немного другое. Это как музыкальный слух – если кто фальшивит – то музыкант не может без дрожи вдоль позвоночника это слушать. Так же и человек творческий не способен воспринимать фальши, диссонанса окружающего мира. Это не «отсутствие удовлетворения», не голод по обычным вещам, а скорее предвидение.

Разговаривала с другом серьезно изучающим христианство и промелькнула фраза «дьявол не творческий дух, может убеждать, а способности создания лишён» почему-то прозвучало в продолжение нашего разговора. А что если представителей разных религий спросить о природе творчества? Мне кажется, это может добавить интересный поворот к фильму. Ну это субъективно. Просто делюсь идеями.

Ещё успела посмотреть «Возвращение богов». Ритуал снят интересно. В первых, правда, строках затесался мужик в синих плавках в стиле «А ля Россия». Почему-то меня это смешило. А ещё для иностранного менталитета, мне кажется, что это всё демонстрирует какие мы в России дикие. Но я протестирую на незамутнённых умах местных и обязательно расскажу, что было.

А ещё перевод бы я подкорректировала бы немного.

А вообще я очень рада была познакомиться и пообщаться. Будем же говорить? Хотя бы буковками?

Настя»

Октябрь 2010

Письмо из Питера по поводу «Линии наготы»: «Спасибо, Андрей. Я просмотрела фильм и хочу выразить свои эмоции, которые возникли. (Странно, хочется сказать просто, но почему-то просто не получается.). Но я попробую. Мне понравилось это кино. Мнение героев, героинь мне понятно. Во время просмотра возникали мысли о том, как я отношусь к своему телу. И тут же подумала, что после рождения ребёнка, я стала больше любить своё тело. Настолько больше, что больше и быть не может. Ребёнок любит его таким, какое оно есть. Оно для него совершенство! Я не имею даже капельки морального права его не любить, потому что – ОН любит. Как ни странно, я всегда находила красоту в человеческих телах. Больше, конечно же, в мужских.)))) В детстве и юности рисование фигур, человеческих образов полностью меня занимало. И сейчас, я не перестаю восхищаться человеческой природой. Да, я вспомнила о Вашем проекте «Внутренне солнце» (если не ошибаюсь в названии) и мне показалось, что в этом кино, Вам удалось в некой степени выразить задумку: девушки и мужчины говорили о своём внутреннем мироощущении и о выразительности его в творчестве. Это интересно. Ещё раз хочу поблагодарить Вас за то, что выслали мне ссылку на Ваш фильм

Спасибо, Андрей

С уважением, Анна»

***

Продолжаю набирать материал для очередной серии «Линии наготы». Ездил на занятия к Даше, она работала с несколькими ученицами, ставила им танец.

На следующий день созвонились, довольно долго разговаривали, обсуждали фильм. Несколько раз возвращались к предстоящей фотосессии. Порешили, что снимать будем в следующую пятницу, поскольку ей так удобно. Я тут же созвонился со студией, сбегал к ближайшему терминалу и внёс аванс за три часа съёмки (полторы тысячи рублей). Через час-полтора после того, как вернулся домой, получил от Даши письмо, в котором она сообщала, что не может сниматься, потому что ей не нравится Толя Калугин (его фотографии, слишком они «какие-то мягкие и сладенькие» для неё, и вообще она не хочет

«наступать себе на горло в работе»). Я обалдел. Ну ведь мы только что разговаривали, всего несколько минут назад, я же предупредил, что иду платить деньги за студию и что обратной дороги нет! Как же так можно! Уже второй раз она обманывает со съёмкой. Ну какая разница, кто будет фотографировать её? Мне нужен Толя для фильма, она видела его работы и раньше, видела его работы и в фильме, и вдруг – он ей не нравился.

Созвонился с Толей, соврал, что у Даши срочные семейные дела. Возможно, он найдёт кого-нибудь из своих моделей на пятницу, чтобы заменить Дашу.

***

Снимал Анну Кладонию. Необычная девушка. Через пару дней после съёмок она прислала письмо:

Телекамеру мне дали только на один день, но возмущаться такой скупостью начальства я не осмелился, хотя не был уверен, что успею снять что-то, поскольку надо было сначала отыскать индейский лагерь. Ехал я туда, построив в моём воображении почти полнометражный художественный фильм: вот впереди появляется стойбище, я выпрыгиваю из машины, даю распоряжение помощнику снимать всё подряд, а сам иду вперёд, ожидая выхода индейцев мне навстречу, начинается обмен рукопожатиями, раскуривание трубки…

Ничего такого не произошло, никто не вышел мне навстречу, потому что мы где-то ошиблись, свернули не на ту дорогу, проплутали часа три по лесу и вернулись в Питер, так и не увидев долгожданного Пау. На нервной почве у меня воспалился глаз, и в Москве прямо с вокзала я помчался в неотложку, где мне что-то накапали, чем-то поскребли и напугали отслоением сетчатки. Впрочем, это совсем другая ветвь моей истории, которая привела меня в конце концов к инвалидности.

Мои планы на грандиозную телепередачу об индейцах рухнули. Я скис.

«Доброй ночи, Андрей! Думала сейчас над теми вопросами, которые Вы поставили в интервью. И вот какие вдруг мысли возникли.

Кроме всего прочего, для меня участие в съёмках НЮ в качестве модели – своего рода желание остаться в этом мире подольше, чем мне суждено прожить лет. Изображение меня на фотографии – это, конечно, уже не я, оно не живое. Но в эти фотографии я вложила частичку своей жизни и мне очень хочется, чтобы эта частичка сохранилась. И чем лучше, чем глубже будут фотографии, тем дольше людям захочется их хранить. А если сохранятся фотографии, то сохранится и частичка (хоть и маленькая) моей души.

Да, я очень переживаю из-за того, что когда-нибудь предстоит уйти из этого мира, даже смерть сегодняшней меня, которой уже не будет через год (а буду другая я), меня пугает. И вышесказанное очень смягчает эти переживания.

Почему обнажённой? Да потому что фотографы, у которых я снимаюсь, снимая обнаженную модель, тем самым срывают с неё маски, которые она приучилась носить, будучи одетой. Таким образом происходит обнажение души.

Кроме того, сама мысль, что я помогаю фотохудожнику в его творчестве – очень греет душу. Что может быть счастливее мысли, что от тебя есть какая-то польза, отдача?

Прошу прощения за мои дурацкие мысли, зато честно».

***

Разместил в Интернете первую серию «Линии наготы». За сутки фильм посмотрело более тысячи человек. Такого объёма зрителей трудно было ожидать. Это ведь без всякой рекламы! Когда я выкладывал отдельные фрагменты, их смотрело мало людей.

***

Письмо от одной из героинь первой серии «Линии наготы»:

«Андрей! Фильм очень хороший! Смотришь, а ощущения словно лежишь в постели с родным человеком, он тебе душу изливает, а ты картины в воображении рисуешь. Бархатно. Тепло. Только мои монологи, кажется, выбивались несколько. Фото и видео-иллюстрации отличные, а вот речи мои с оттенком суетливости, даже не с оттенком. Они и есть сама суетливость. Даже стыдно, что нарушила общий ритм спокойствия и умиротворенности. А так все безумно понравилось! Я поздравляю тебя, Андрей! фильм удался!

С уважением, Нина»

Март 2011

Был на мастер-классе у Анатолия Тура. Больше половины материала уйдёт в мусор из-за никудышного освещения (почти полная темнота). Но некоторые кадры получились чудесные, в первую очередь проход девушек по заводскому залу и восторженные подскоки ламы. Оля Капытина прекрасна. Её внутренняя свобода очаровывает. Перевоплощаясь, она умеет оставаться естественной… Сцена с подпрыгивающей ламой вышла забавно: она резвилась, скакала туда-сюда по залу. Создалось ощущение, что животное пришло в восторг от наготы девушек. Или причиной было постукивание каблучков на их туфельках, и лама цокала своими копытами в ответ?

Апрель 2011

Вчера ночью я закончил очередную серию «Линии наготы», которую назвал «Неуверенность», и понял, что она должна быть вступительной, а «Точка зрения», которая была первой, будет теперь второй. Дальше – в любом порядке.

У меня внутри опустелость. Наконец-то ухватил ощущение состояния, охватывающего меня после завершения какой-то работы. Из меня словно изымают какой-то куб, какую-то объёмную фигуру. То есть я весь остаюсь вроде прежний, но внутри у меня образуется пустота, соответствующая объёмом и весом тому, что я сделал. Нет ощущения освобождения. Есть ощущение, похожее на потерю. На самом деле я ведь не расстался ни с чем, но то, что я сделал, теперь уже не находится внутри меня, оно будто вывалилось, оторвалось. Это вроде бы и не живая плоть, но всё-таки моя плоть. Энергетическая плоть.

Май 2011

Приезжала Ольга Капытина, брал у неё интервью. Она произвела на меня хорошее впечатление. Тёплый человек, полный устремлений. На следующий день поехали снимать, как она записывает песни. Огорчён, разочарован. Ольга поёт плохо. Но сказать этого не смог, пытался выдавить что-то невнятное, пряча правду.

Аня Кроль и Андрей Нефёдов
после съёмок "Линии наготы"

Вчера вдруг позвонила Рита Черненко, просила подвезти «Линию наготы» и «Купалу» для фестиваля. «В этот раз всё будет честно», – сказала она. Значит, она признаёт, что в прошлый раз отказала мне несправедливо? Интересная история продолжается. Меня просто ломало ехать в Дом Кино, но я всё-таки сделал несколько копий и поехал к Рите. Отдал. Она ни словом не обмолвилась по поводу своих прошлых недовольств «Линией». Что ж, поглядим, куда кривая заведёт.

Сегодня же ездил к Стрелецкому. Мне начислили за книги

пять тысяч рублей (с небольшим довеском). Эпохальное событие! Денег в издательстве не получал давно. Всё-таки жизнь умеет радовать всяческими маленькими приятностями. Теперь можно идти дальше.

Октябрь 2011

Был в «Палацио» у Алика, приезжал туда и Станислав Говорухин (минул год с прошлой встречи, когда мы обсуждали с ним сценарий по моей книге). Говорухин сейчас хочет снимать фильм «Лифт на эшафот», но прав на экранизацию этой книги у него до сих пор нет, потому что их выкупили англичане, однако они так и не запустили фильм. Говорухин не знает, как быть. А я не понимаю, зачем он взялся за это. Вряд ли получится снять «Лифт на эшафот» лучше, чем это сделал Луи Маль.

Говорухин читал матерные стихи. «Меня этими стишками снабжают две женщины, – сказал он. – Одна из них – очень известная актриса. Другая – её дочь, тоже актриса и тоже уже известная. Но обе ведут исключительно целомудренный образ жизни, хотя матерные стишки рассказывают взахлёб и наперебой». Имён актрис не назвал. Вполне по-джентльменски.

Январь 2012

Фильм «Семья» подходит к концу. Шесть месяцев труда. Остался последний эпизод. Возможно, я поставлю точку завтра. Сегодня почувствовал воодушевление, когда смонтировал два основных куска и понял, что осталось совсем чуть-чуть. Но это «чуть-чуть» пугает, потому что после завершения фильма я опять останусь без цели.

У меня нет цели. Недавно мне казалось, что цель – здоровье, что надо добиваться сейчас только здоровья. Однако здоровье может и должно быть средством (одним из средств) для достижения цели. А цели нет. Я сам разбил все цели, рассыпал, развалил, как вавилонскую башню, оставив только бессмысленность.

Май 2012

Вчера показывал моё «Мерцание» на «Свободном экране». Пришёл и увидел ресторан: люди едят, пьют, курят. Вспомнился Калининградский фестиваль 1989 года, где все показы проходили по разбросанным по городу кафе. Зрители были не зрители, а просто посетители кафе, обстановка напряжённая, фильмы крутились с видеокассет на телеэкран, шумно и т. д. Я пережил тот фестиваль трудно. И вот пришёл вчера и… столики, пиво. Я растерялся, а потом порадовался, что показывать надо «Наготу», а

не «Двери». Но потом стало понятно, что обстановка хорошая, люди пришли смотреть и обсуждать. В этот раз были именно зрители, внимательные зрители. Меня это тронуло. И то, что «Мерцание» понравилось, тоже тронуло.

Познакомился с Глебом Нагорным, он драматург. Сегодня получил от него письмо, он его уже вчера отправил мне: «Андрей, доброй ночи! Я успел раньше, как видите. Первая и единственная профессия обязывает))). На сайте был, в Википедии был. Ещё раз очень благодарен Вам за фильм. Редкий случай, на мой взгляд. Нельзя молчать, когда Художник рядом, а остальные пьют пиво. Пить пиво – оно, конечно, прелестно, но вот сказать важные слова редко, кто может. Спасибо Вам. Считаю Ваш фильм, без пафоса, чистым. Первый раз в моей жизни на обнажённую натуру смотрел так, как и надо смотреть. Понятно, что и девушка-фотограф уникальна, но и Вы не опошлили и не огрязнили её фотографии. Этакий метроном у вас обоих произошёл. Как-то бы Вам по фестивалям пройтись сильно. У Арсения Гончукова все наработки есть. Свяжитесь с ним. Мне исключительно понравилось. Будет желание общаться дальше – буду рад. Контакты у Вас есть. Ещё раз спасибо. Получил исключительное эстетическое удовольствие».

Приятное письмо.

Следом ещё: «Сколько же раз я проходил Ваше „Пересилие“ (сейчас смотрю, писать начал на середине). Как же это точно. Какая там „новая драма“. Андрей – это фестивали. Вы из-за своей скромности останетесь в Интернете. Этого просто нельзя позволить».

И ещё одно письмо сразу: «Андрей! Сейчас я прочту Ваше письмо. Но не до него. Фильм, который Вы сняли… Сейчас по-русски, как есть. Это ПИЗДЕЦ какое гениальное кино, снятое в 1989 году. Пиздец, просто пиздец! Это „новодрамовская“ шелупень пытается делать то же самое, но ни вкуса, ни эстетики, ни мысли. Они застревают на вашей ванне. Андрей, да там же и Сокуров и Ларс фон Трийер. Только на двадцать лет раньше. Вот она скромность».

И что ответить на такие слова? Вот бы лет двадцать назад услышать такие слова поддержки.

Июль 2012

Познакомился с Вероникой Братерской, ездили на съёмку в Кузьминки. Проснулся в половину пятого, в пятнадцать минут шестого вышел из дома. Чувствовал себя героем. Съёмкой доволен не очень, но в принципе материал нормальный.

***

Сегодня опять рано утром была съёмка с Вероникой. Отправились в центр, к храму Христа Спасителя, снимали Аню с обнажённой грудью на мосту возле храма. Рискованное занятие. Священнослужители могли дать нам по голове. Хорошо, что мы работали очень рано, вокруг – никого, вокруг – тишина. Люблю город, ещё не сбросивший с себя сон.

Неторопливо добрели до бывшего «Красного Октября», там теперь рассадник всевозможных клубов и ресторанов. Воздух напитан кислятиной. Было ощущение, что там только что закончилась массовая пьяная оргия. После ночной жизни этот уголок затих, нам никто не мешал. Много выразительных кадров. Вероника нашла хорошее место для съёмок. Она серьёзно потрудилась, помогая мне. Фильм про неё получится многообразным.

Август 2012

Фотосессия у Константина Полякова. Две модели: Катя и Наташа. Наташа впервые обнажалась перед фотокамерой. Было нелегко. В какой-то момент она сказала, что не сможет раздеться, и я решил прекратить мою съёмку. Настаивать у меня нет права, упрашивать не хочу никого, устал от упрашиваний. Она стояла, прикрыв грудь руками и не могла опустить их: «Я окаменела». Но Костя всё же уговорил Наташу, и она открыла грудь. От стресса она почти потеряла дар речи.

Я будто после жуткой битвы, сил не осталось. Откуда столько переживаний во мне? Ну, не состоялась бы съёмка, не было бы ещё одного эпизода, что с того? Меня не подгоняет время, не жмут никакие рамки, мой фильм может создаваться годами. Надо получать удовольствие от каждой ситуации. В конце концов, я просто путешествую по жизни с видеокамерой… Чуть было не написал «кинокамера». Скучаю по киноплёнке.

Май 2016

В сегодняшнем нашем мире нет места духовным ценностям. Их никто не пропагандирует. Человеколюбие, верность, честность, надёжность, любовь, дружба – всё это, конечно, есть, но оно задвинуто глубоко на задний план, в непроницаемую тень. Если кто и говорит о любви к ближнему, о сострадании, так это Церковь. Но там, к сожалению, всё испорчено догмами.

Получается, что остаются только люди-носители этих качеств. Не говоруны-пропагандисты, не ораторы на трибунах, а просто люди, воплощающие эти ценности в жизнь.

***

Я цепляюсь за слова… Нет, это слова цепляются за меня и

начинают распутывать меня, как клубок ниток, вытаскивая из меня мысль, связанную с прозвучавшим словом. Мысли живут внутри меня, но без слова они не соглашаются рождаться. Слово – это плоть мысли. Мысль ищет слово, чтобы они могли оплодотворить друг друга. Так же, наверное, душа вселяется в человека – в долгих поисках.

***

Все предыдущие годы жизнь представлялась мне хаосом. Ясность лежала только в непосредственной близости от меня, в поступках, которые, так сказать, на расстоянии вытянутой руки от меня. А дальше – хаос, тотальное непонимание людей друг другом, повсеместное желание людей подчинить себе друг друга и пользоваться друг другом, как пользуются вещью или инструментом.

Думаю, что я с юности занимался писательством не в силу творческих потребностей, а для того, чтобы упорядочить хаос жизни, ведь на бумаге, выписанная чернилами или «отстуканная» на пишущей машинке, жизнь подчинялась мне, законам моих желаний. Возможно, в этом и есть суть творчества – упорядочить, придать желаемую форму бесформенному куску глины, превратить в картину хаотично разлитые на палитре краски? Подчинить себе хаос, избавиться от лишнего, воплотить своё желание предельно точно и даже поделиться им с другими людьми.

Вероятно, ещё больший хаос царил не в окружающем мире, а в моей душе. Или во взаимоотношениях внешнего мира и моей души? Одно не соответствовало другому, эти соответствия проецировались друг на друга и умножали хаос.

Сейчас я почти уравновесил всё, привёл в состояние, от которого совсем недалеко до гармонии. Я даже начинаю наслаждаться «экспериментами», которые провожу над моим организмом: вижу, что на него можно влиять внутренним моим состоянием, поэтому позволяю себе чуточку «портить» внешнее состояние, а потом выравнивать его. Мне кажется, что это получается. И теперь надо научиться находить удовольствие во всём, что происходит. Не просто наблюдать, но получать от этого удовольствие. А ещё позже придёт радость…

PS

Иногда меня охватывает желание опубликовать все письма, которые я получал о моих фильмах и книгах. О книгах было больше. Всякий раз, когда у меня опускались руки, кто-нибудь непременно присылал письмо, и мне сразу хотелось идти дальше, продолжать себя в моих делах. Меня вдохновляла мысль о том,

что мой труд нужен кому-то. Я стряхивал с себя депрессию и наполнялся силой. Одно из таких писем написал мне Павел Щепкин. Я не знаю его, никогда не встречался с ним, но его письмо показалось мне настолько весомым, что я решил поместить его в конце книги в качестве заключительной точки:

«Здравствуйте, Андрей. Мы не знакомы, я сам узнал о вас как режиссёре, художнике, писателе совсем недавно. Прочёл выдержки из дневника, которые вы выложили на своём сайте и обнаружил много близких по духу мыслей и ситуаций. Я сам, в данный период жизни, нахожусь в «зависшем» положении, приходится много ждать, в основном чужих ответов и решений. И мне тоже кажется, что только в творчестве человек может находить какую-то отдушину, хотя бы в эти краткие моменты создания чего-то становиться счастливым. У меня вызывает большое уважение ваше следование собственному пути, не взирая на экзистенциальные тупики и периодически возникающее ощущение бесполезности собственных действий.

Если позволите, то мне бы хотелось спросить вас, как вам удалось пережить эти моменты, когда вам приходилось буквально начинать всё с нуля, закрывать дверь в прошлое и идти, будто вслепую, вперёд?

И ещё: ваши ранние фильмы достаточно депрессивны, вернее в них ощущается тоска по иному миру, возможно трансцендентному, потустороннему. Тогда, в 1980-е годы, было ощущение глобальной «духоты», желания вырваться куда угодно, лишь бы подальше отсюда? Мне кажется, что нынешнее время, по духу, очень похоже на тот период, благо, что и политическая ситуация очень напоминает излёт брежневской эпохи с ощущением надвигающегося взрыва.

Спасибо, Андрей, ваш пример способен вдохновить на то, чтобы продолжать жить и действовать, несмотря ни на что».